上海高校音乐人类学E-研究院

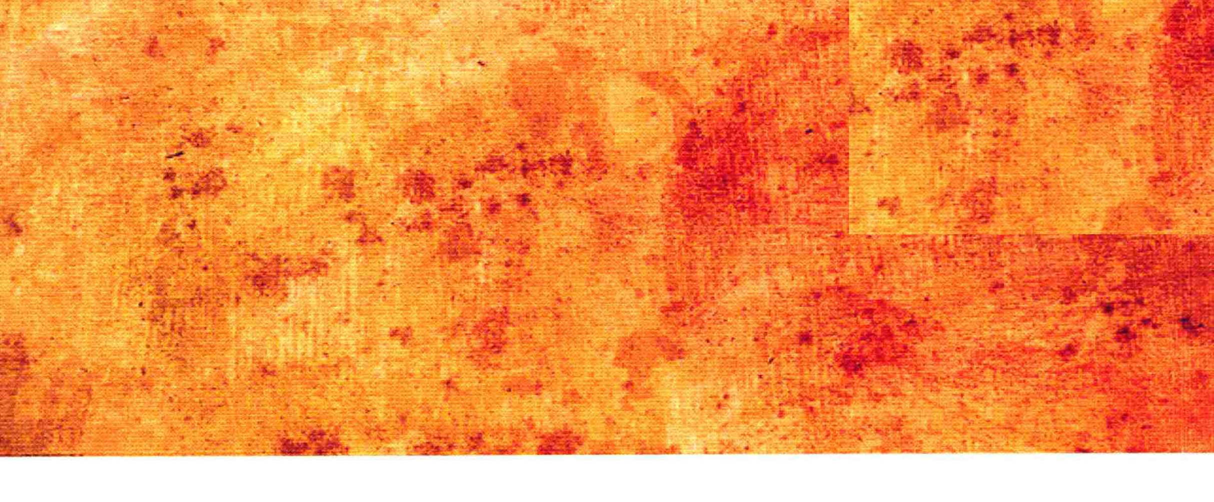
主编 洛秦

音乐人类学的理论与实践文库

音乐人类学的理论与方法导论

洛 秦编

上海音乐学院出版社





ISBN 978-7-80692-609-3

定价：56.00元

海高校音乐人类学E—研究院建设计划项目资助　项目编号：e05011
海音乐学院国家重点学科建设项目

音乐人类学的理论与方法导论

洛　秦编

上海音乐学院出版社

图书在版编目(CIP)数据

音乐人类学的理论与方法导论/洛秦编. —上海:

上海音乐学院出版社,2011.3

(音乐人类学的理论与实践文库)

ISBN 978-7-80692-609-3

Ⅰ.①音… Ⅱ.①洛… Ⅲ.①音乐学:文化人类学-

研究-中国 Ⅳ.①J60-05

中国版本图书馆CIP数据核字(2011)第026159号

书　　名: 音乐人类学的理论与方法导论
编　　者: 洛　秦
责任编辑: 夏　楠　杨成秀
封面设计: 沈志华
出版发行: 上海音乐学院出版社
地　　址: 上海市汾阳路20号
印　　刷: 上海市书刊印刷有限公司
开　　本: 787×1092　1/18
字　　数: 530千字
印　　张: 26
版　　次: 2011年3月第1版　2011年3月第1次印刷
印　　数: 1-3,300册
书　　号: ISBN 978-7-80692-609-3/J.577
定　　价: 56.00元

编者前言

音乐人类学(Ethnomusicology 或称民族音乐学)是一个不断自我反思、调整和期待完善的过程,其作为学科的出现虽然横跨两个世纪,而实际时间只经历了半个多世纪,但它体现了人类文明发展历程进入了一个质的飞跃。然而,这个“质”却是经历了相当长的“量”的积累过程而产生,在这个“量”的积累过程中,人们的思想、观念、意识不断地自我斗争、否定,再斗争、再否定,一个接着一个理论和思潮的出现和被重新审视,正是如此,量变达到了质变,音乐不再是娱乐,不再是物理,不再是技术和形式,也不仅仅是审美或教化,而成为了文化,成为了我们人类精神和物质总和中的重要部分。[①] 正是这样的学科发展性质和过程,极大地影响了人们对音乐本身,对其受影响的社会文化环境,以及对从事音乐活动中呈现的行为方式、态度和观念,其根本是音乐行为的主体——人,有了更为丰富、深刻和多样的认识。这也就是音乐人类学所具有的人文性质的核心。

音乐人类学的中国实践与经验是与上述的国际学术思潮分不开的,同时也是与国内的社会环境变化紧密相连的。如果说,20 世纪初在新文化运动的推动下,具有“曲线救国”思想的改良主义爱国者、音乐学家王光祈在德国将比较音乐学(Comparative Musicology)的方法介绍到国内,开启了音乐人类学的“中国实践”萌芽的话,那么,中国“改革开放”(1979)的第二年,即 1980 年在南京召开了首届全国民族音乐学学术研讨会,它成为了 Ethnomusicology 正式“登陆”中国的标志。虽然音乐人类学的发展已于 20 世纪 50 年代告别了比较音乐学而正式确立了 Ethnomusicology 崭新的学科思想、性质和地位,当时我们与国际学术步伐相比稍

---

① 洛秦:《音乐文化价值再关注:文化相对论产生的历史背景和意义的回顾》,载上海音乐学院音乐学系、音乐研究所编:《庆贺钱仁康教授九十华诞学术论文集》,上海音乐学院出版社,2004,第 302 页。

有滞后，但很快随着中国社会的不断改革、开放和发展，学术思想和视野的拓展，现代科技带来的信息便利，以及频繁地与国际学界之间的人才交流和学习，30年后的今天，音乐人类学的中国实践已经基本实现了与国际学界的同步对话和互动，并也已经获得了不少成果和新的认识，可以说不仅完成了重要而基本的学科建设框架，而且“中国经验”探索进程也已逐渐开启，并获得了初步的积累。①

这本融合了中国学者对音乐人类学的认识、研究和思考编撰而成，并适合于中国音乐文化现状与发展的《音乐人类学的理论与方法导论》，也正是“中国经验”积累的成果之一。

期待为了让年轻的一代学人能更直接、全面和系统地了解音乐人类学的学科性质及其最新的发展成果与动向，更重要的是能够推动音乐人类学的“中国实践”发展成熟，并促使具有国际参照价值的特定历史文化特色的“中国经验”的不断积累，促使“中国经验”的音乐人类学研究的范式能对中国音乐文化的研究起到更为积极的作用，这就是我们编撰此读本的目的和意义之所在。

洛 秦

2010岁末

---

① 参见洛秦编：《启示、觉悟与反思：音乐人类学的中国实践与经验三十年·序言》，上海音乐学院出版社，2010。

学术及编辑凡例

《音乐人类学理论与方法导论》为一本学术研究性教程，其撰稿及编辑考虑如下：

1. 努力体现国内外学界最新及前沿的学术动态及其主要学术研究成果。

2. 尽可能全面地反映学科的各个方面，即包括较为完整的学科发展历程、典型的学科理论与方法，以及重要论域与新兴视角等论题。

3. 不仅从理论上完整地论述、分析本学科所涉及的一些基本理论概念和学术问题，而且结合大量的研究实例加以论证和剖析。

4. 本著为音乐人类学在"中国实践"基础上积累而成的"中国经验"(之一)的体现，作者立足本国音乐文化语境，以国际学术视野来阐释音乐人类学的特征及其价值。

5. 撰稿者对 Ethnomusicology 中文译名问题采取开放的态度，我们赞同"促使建构具有浓厚文化性质的音乐研究将是 Ethnomusicology 的终极目标……在这一层面和境界上，民族音乐学或音乐人类学(或其他)'殊途'同归！"(洛秦，2010)鉴于本著名为《音乐人类学理论与方法导论》，教程读本以称谓统一为妥。因此，除了保持引文原用"民族音乐学"字样外，本著作者皆统一用"音乐人类学"称之。有关 Ethnomusicology 学科及中文译名问题，请参见第二章"音乐人类学的性质及学科名称"，以及附录《称民族音乐学，还是音乐人类学——论学科认识中的译名问题及其"解决"与选择》。

6. 为便于查阅，各章参考文献一并置于正文后，与推荐阅读文献合并统一为"中文类和西文类音乐人类学参考文献及推荐阅读文论目录"(附录二和三)。皆以人名及其成果发表时间顺序排列，中文类分论文、著作和中文译著三部分，西文类不分列。

"西文类"资料主要有三个来源，其一是 *The New Grove Dictionary of Music*

& *Musicians*(2001 版)中 Ethnomusicology 词条的参考文献;其二是附录一所辑录的“西方音乐人类学家介绍”中所涉及的文论;其三是本著学者文章的注释、参考文献等。

“中文类”资料主要来自于洛秦编《启示、觉悟与反思——音乐人类学的中国实践与经验三十年 1980—2010》(共五卷,上海音乐学院出版社,2010),以及部分由于出版时间所限,未被收录上述“五卷”,但已经刊载于 2010 年中国学术期刊网的文章。同时,也参考了中国艺术研究院、上海音乐学院等音乐院校硕、博士入学考试必读书目。收录时间截止 2010 年末。另有部分重要且将于 2011 年出版的译著也在列其中。

7. 附录一“西方音乐人类学家介绍”资料辑录于 2001 版 *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*,文中均保留了词条撰写人的信息,“□”标识在原书中意指该词条由编辑汇编或词条撰写人匿名,本书沿用此符号及指代含义。

8. 西文学术术语译名尽可能统一采用学界通常习惯称谓;外国人名中译也如此,同时参照商务印书馆出版的《英语姓名译名手册》(第二次修订本,1996 年)。

9. 本著绝大部分内容为新撰写文稿,其中少部分章节为转引内容,如第九、十三、十四章选取已出版或发表的文论,以及第一章为增订文稿。

10. 参与撰稿的作者皆为上海高校音乐人类学 E-研究院成员,其中资深特聘研究员为主体,辅以风华正茂的特约梯队研究员,或颇具潜力的青年骨干研究员。该著述体现了这些作者在各自研究领域的擅长和特点,同时,其也是音乐人类学 E-研究院作为一个具有高度学术认同感的学术群体共同努力的成果。

感谢参与撰稿的作者,也更感谢支持我们的读者!

编　者

作 者 简 介

洛　秦
萧　梅
薛艺兵
杨民康
宋　瑾
管建华
汤亚汀
齐　琨
胡　斌
黄　婉
吴　艳
徐　欣
庄晓庆
张延莉



洛　秦

曾任浙江管弦乐团首席，上海音乐学院硕士、美国华盛顿大学(UW)硕士、肯特大学(KSU)博士。现为上海音乐学院教授、博导，任音乐研究所所长、出版社社长、学报《音乐艺术》常务副主编；上海高校音乐人类学E-研究院首席研究员，兼任中国艺术人类学副会长、中国传统音乐学会副会长、中国音乐史学会副会长等职；上海市领军人才、国务院政府特殊津贴专家等；获第四届、第五届中国高校人文社会科学研究优秀成果三等奖，上海市第十届哲学社会科学优秀成果一等奖；结项和在研国家社科、教育部及上海市及教委科研项目多种。

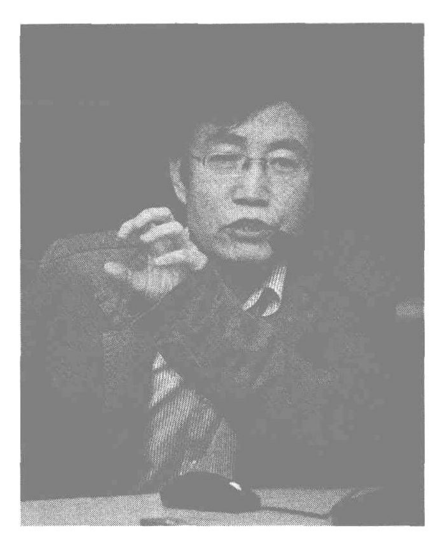
学术成果包括，主要专著：《海上回音》(2010)、《音乐中的文化与文化中的音乐》(2010修订版)、《学无界、知无涯：释论音乐为历史和文化的一种表达》(2007)、《音乐的构成：音乐在科学、历史和文化中的解读》(2005)、《心 & 音.com：世界音乐人文叙事》(2003)、《街头音乐：美国社会和文化的一个缩影》(2001)、*Kunju, Chinese Theater and Its Revival in Social, Political, Economic, and Cultural Contexts*(1998)等；主要论文：《称民族音乐学，还是音乐人类学——论学科认识中的译名问题及其"解决"与选择》、《音乐文化诗学视角中的历史研究与民族志方法——20世纪三四十年代上海俄侨"音乐飞地"的历史叙事及其文化意义阐释》、《音乐人类学的中国实践与经验反思及其发展构想》、《音乐人类学叙事诉求人文关怀》、《音乐人类学的历史与发展纲要》、《音乐人类学笔记：音乐文化价值再关注》、《城市音乐文化与音乐产业化》、《媚俗与时尚：上海三四十年代舞厅音乐与爵士的社会文化意义》等；编辑：《启示、觉悟与反思：音乐人类学的中国实践与经验三十年(1980—2010)》(五卷)、《小提琴艺术全览》；主编："音乐人类学的理论与实践文库"、"上海历史音乐文化研究丛书"、"西方音乐人类学经典著作译丛"、"江南文化研究丛书"等多种。电子信箱：e_luoqin@163.com



萧 梅

少年曾工老旦，后上山下乡，参加过人民公社宣传队，又就读福建师范大学音乐系本科，获中国音乐学院硕士、福建师范大学博士学位，奥地利国家音响档案馆与英国牛津大学社会文化人类学学院短期访问学者，曾任中国艺术研究院音乐研究所副所长，国立台南艺术大学民族音乐学研究所客座教授，现为上海音乐学院教授、博导，科研处处长，上海市高校人文社会科学重点研究基地·中国仪式音乐研究中心常务副主任；上海高校音乐人类学E-研究院特聘研究员；兼任中国传统音乐学学会副会长、秘书长，国际传统音乐学会（ICTM）中国国家委员会主席等职；上海市第一届市级教学团队带头人；结项和在研联合国教科文组织、国家社科基金（艺术学）重点及年度项目、教育部、文化部及上海市教委科研项目多种。

学术成果包括，主要专著：《田野的回声——音乐人类学笔记》（2010修订版）、《田野萍踪》（2004）、《中国大陆1900～1966：民族音乐学实地考察——编年与个案》（2007）；合著：《音乐文化人类学》（1993）、《古乐风流——中国乐器》（2001）；主要论文：《音乐本体观论析》、《中国传统音乐存在方式管见》、《"樂"蕴于身——中国传统音乐的实践观》、《20世纪中国传统音乐美学教学问题》、《20世纪的"两本书"》、《20世纪中国民族音乐学实地考察问题》、《谁的声音——以田野工作的视角》、《唱在巫路上——广西靖西壮族"魔仪"音声的考察与研究》、《身体视角下的音乐与迷幻》、《体验的音声民族志——以音声声谱中"默声"的觉察为例》、《从感觉开始——再谈体验的音声民族志》、《通过罗杰的观看：〈音乐与迷幻——论音乐与附体的关系〉》、《中国传统音乐研究述要》、《"巫乐"研究的新探索》、《面对文字的历史：仪式之"乐"与身体记忆》等；参与《仪式音声研究的理论与实践》（2010）、《中国民族音乐》第十二章"北方草原音乐"（2008）的撰写；并主持上海音乐学院"中国乐器数据库"、"中国仪式音乐数据库"、"中国民间歌唱资源数据库"建设。电子信箱：e_xiaomei@126.com



薛艺兵

中国艺术研究院硕士、香港中文大学博士，现为中国艺术研究院研究员、博导，南京航空航天大学艺术学院特聘教授，上海高校音乐人类学E－研究院特聘研究员。曾任中国艺术研究院音乐研究所副所长(1992—1999)、英国伦敦大学亚非学院(SOAS)特约研究员及研究生课教授(1996—1997)、台湾国立台南艺术学院客座教授(2003—2004)、联合国教科文组织国际传统音乐理事会(ICTM)"中国联络官"(Liaison officer for China，1999—2004)、国家教育部学位中心专家(2007至今)、国家社科基金项目同行评议专家(2008至今)。

多年来主要致力于中国传统音乐的研究，注重音乐人类学方法和民间音乐实地调查。已在国内外发表学术论著三百余万字，涉猎音乐人类学、音乐民俗学、乐器学、音乐形态学、音乐符号学、人类学、宗教学等学科领域及民歌、歌舞、器乐等研究范畴。

出版主要著作：《中国乐器志·体鸣卷》(2003)、《神圣的娱乐——中国民间祭祀仪式及其音乐的人类学研究》(2003)、《在音乐表象的背后》(2004)、《音乐的民俗模式——中国民间音乐的民俗学研究》(2010待出版)。发表主要论文：《秧歌源流辨析》、《南国音乐风情录》、"Music Associations in Hebei Province"(载美国*Ethnomusicology* 1991年冬季卷)、《民间吹打的乐种类型与人文背景》、"The Religious Tradition of the Music Associations in Jizhong Plain of China"(载英国*Music Performance* 1996年刊)、《论礼乐文化》、《中国体鸣乐器综论》、《音乐与民俗》、《中国口簧的型制及其分类》、《河北易县、涞水的"后土宝卷"研究》、"Research Activities in China: A Country Report"(载美国*Yearbook for Traditional Music*，2000年刊)、《论东方音乐文化中的音乐程式》、《中国传统音乐的文化处境》、《音乐传播的符号学原理》、《对仪式现象的人类学解释》、《仪式音乐的符号特性》、《论音乐的二元结构》、《流动的音乐景观》、《论音乐与文化的关系》、《在家门口的田野上——音乐人类学田野工作的中国话题》。电子信箱：xueyibing@yahoo.cn

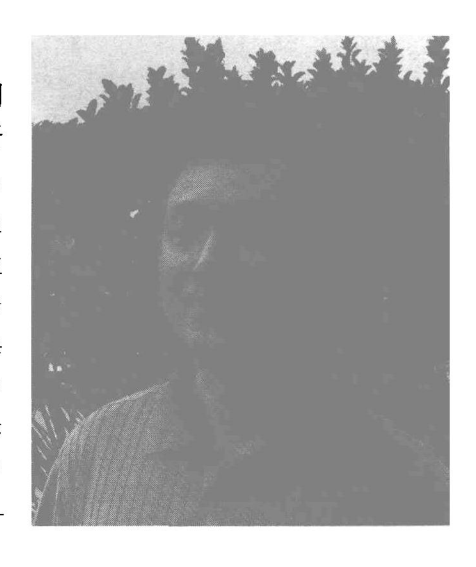


杨民康

中央音乐学院研究员、《中央音乐学院学报》副主编、音乐学系博士研究生导师。曾就读于中央民族学院音乐舞蹈系、中央音乐学院音乐学系和香港中文大学音乐系，获文学硕士和哲学博士学位。历任中央音乐学院音乐研究所所长助理、民族音乐研究室主任。兼职中国少数民族音乐学会副会长，中国艺术人类学学会常务理事，中国传统音乐学会理事，国际传统音乐学会(ICTM)会员，上海高校音乐人类学E-研究院特聘研究员，上海高校人文社科重点研究基地中国仪式音乐研究中心学术委员会委员，西安音乐学院西北民族音乐研究中心客座研究员，香港中文大学博士学位校外考试委员，上海音乐学院、中央民族大学音乐学院、中国传媒大学影视艺术学院、云南大学艺术学院、云南艺术学院、河北师范大学音乐学院等校客座/兼职教授。

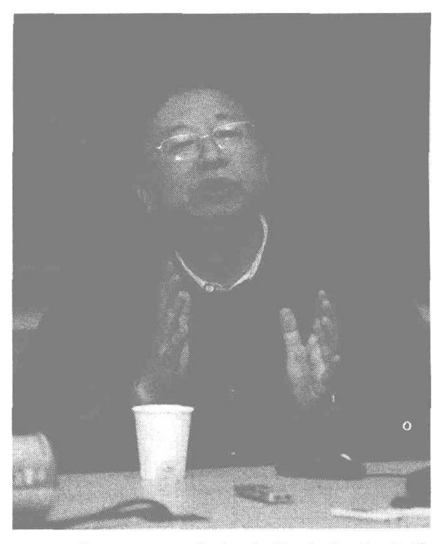
出版著作《中国民歌与乡土社会》(1992，获北京市第三届哲学社会科学优秀科研成果奖一等奖)、《中国民间歌舞音乐》(1996，北京市2007年度精品课程教材)、《云南瑶族道教科仪音乐》(2000，与杨晓勋合作，获第三届中国高校人文社会科学研究优秀成果奖三等奖)、《贝叶礼赞——傣族南传佛教节庆仪式音乐》(2003，获文化部第二届文化艺术科学优秀科研成果奖二等奖)、《佛韵觅踪——西双版纳傣族安居节佛教音乐民俗考察》(2007)、《音乐民族志方法导论》(2008)、《本土化与现代性：云南少数民族基督教仪式音乐研究》(2008)，《20世纪中国音乐史论研究文献综录·歌舞音乐卷》(2006)等，合作编撰《中国少数民族传统音乐》(获文化部第二届文化艺术科学优秀科研成果奖一等奖，副主编)、《中国大百科全书》(第二版音乐分支副主编)、《中国少数民族音乐史》、《中国传统音乐概论》、《中国音乐文化大观》、《中国传统民间仪式音乐研究》(西南卷、华南卷)、《中国民族音乐》等十余部。论文曾获中国少数民族音乐学会首届优秀论文评奖一等奖，北京市文联文艺评论奖评论类一等奖、二等奖，首届音乐评论学会奖三等奖。电子邮箱：yangmk@ccom.edu.cn

宋　瑾



中央音乐学院音乐美学博士（导师于润洋教授）。现任教育部人文社会科学重点研究基地中央音乐学院音乐学研究所副所长，音乐学系教授，博士生导师；兼任全国音乐美学学会副会长、秘书长，北京美学会理事，教育部全国高等教育自学考试艺术专业指导委员会委员，世界民族音乐学会副秘书长，上海高校音乐人类学E－研究院特聘研究员；中国传媒大学、南京艺术学院、福建师大音乐学院、泉州师范学院艺术学院等客座教授。曾任《中央音乐学院学报》常务副主编（2000—2002）。

1987年迄今，发表文论一百余篇；著有论文集《走出慕比乌斯情节/世纪末音乐美学断想》（1995），获2003年第一届“音乐美学研究成果奖”三等奖（何乾三音乐美学基金会）；专著《国外后现代音乐》（2003）、《西方音乐：从现代到后现代》（2004）；译著《20世纪音乐的素材与技法》（S. Kostka原著，2002）、《音乐的意义和表现》（戴维斯原著，2007）。参与教育部“十五”重点项目“艺术课程标准的制定与推广”改进和审核工作及子课题“示范教材”的编写，执笔《大学音乐卷》（2002）；参加文化部“九五”重点课题“艺术教育大系”之一《音乐美学教程》的编写（2002），合编教材《高师音乐教育学》（1996，该书获福建省第三届社会科学优秀成果三等奖）、《大学音乐·西方音乐》（2002）；参与中国艺术研究院“八五”和“九五”重点课题“20世纪中国音乐美学志述”（1991—1999，承担子课题“作曲家思想采录和整理”）；参与文化部全国音乐学研究“九五”总结和“十五”规划项目（2001，承担子课题“音乐美学、音乐教育学”和汇总执笔）、教育部全国高校艺术学科研“九五”总结和“十五”规划项目（2001，承担子课题“音乐学”和汇总执笔）；多次接受教育部委托，承担艺术类课程标准及新编教材的审核工作；承担教育部人文社会科学重点研究基地中央音乐学院音乐学研究所“十五”重大课题“素质教育中的音乐审美”的研究工作，个人承担的子课题“以审美为核心的音乐教育改革”获2005年北京文联文艺评论理论类二等奖，还承担《音乐百科全书》音乐学分编工作（2001—2005）及编辑部副主任（2003—2005）、担任“20世纪80年代以来中国器乐创作研究”课题组副组长（2002—2006）；主持“全球化语境中的多元音乐文化观念研究”课题（2007—2010）。多次出任各级文艺理论、创作表演评委。电子邮箱：songjin21@hotmail.com



管建华

毕业于四川音乐学院作曲系作曲专业本科，中国音乐学院硕士，历任《中国音乐》副主编、中国音乐学院音教系副主任、研究员，文化部优秀专家，南京师范大学特聘教授、院长，曾主持南京师范大学“十五”“211”重点项目“多元文化音乐教育研究”。现为南京艺术学院特聘教授、博导。兼任中国音乐学院外聘博导、中央音乐学院音乐学研究所特聘研究员、上海高校音乐人类学E－研究院特聘研究员、中国世界民族音乐学会副会长。

学术成果包括，主要专著：《世纪之交中国音乐教育与世界音乐教育》(2002)、《音乐人类学导引》(2006)、《后现代音乐教育学》(2006)、《中国音乐审美的文化视野》(2006)、《中西音乐文化比较的心路历程》(2006)；译著：《当代音乐教育》(合译，1991)、《音乐人类学的视界》(2004)；主要论文：《后现代人类学与音乐人类学》(2004)、《太空时代的音乐教育理念》(2007)、《当代社会文化思想转型与音乐教育》(2008)、《21世纪初世界多元文化音乐教育与音乐人类学在中国》(2009)、《鲍曼音乐教育实践哲学的新实用主义哲学趋向简析》(2009)、《音乐、身体、空间文化与后现代性》(2010)、《音乐家族相似性与多元文化音乐审美论》(2010)、《当代社会与印度传统音乐兼及中国传统音乐》(2010)等等；主编：《中国音乐文化大观》、《世界音乐经典译丛》、《多元文化音乐教育研究丛书》。电子信箱：guanjh0916@sina.com



汤亚汀

上海音乐学院公共基础部外语教研室教授/译审，上海师范大学音乐学院兼职教授，上海高校音乐人类学E-研究院特聘研究员，上海市音乐历史文化重点学科组成员，上海音乐学院“中国仪式音乐研究中心”兼职研究员，上海翻译家协会会员、上海音乐家协会会员。

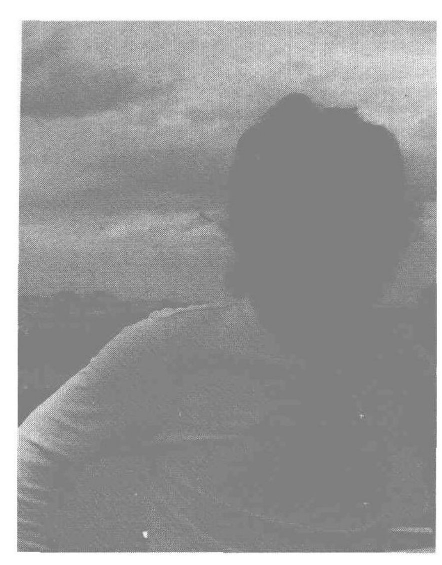
学术成果包括，出版译著：《非洲音乐》(1982)；《20世纪音乐》(1992)；《钢琴演释指南》(合译，1993)；《中国民族乐器图卷》(英译，1997)；《西方文明中的音乐》(合译，2001)；《萨蒂》(2003)；《挑战音乐学》(合译，2007)；《韦伯恩》(2009)；《民族音乐学与现代音乐史》(合译，2008)。出版著作：《城市音乐景观》(2000)；《上海犹太社区的音乐生活：1900—1950，1998—2005》(2007)。当前课题：《上海工部局交响乐队史：1870—1940年代》；《音乐人类学理论与个案15讲》。国际学术项目：为英国《新格罗夫音乐与音乐家辞典》(第二版)撰写“中国犹太音乐”条目；“中国犹太音乐生活”调研(美国犹太文化纪念基金会2000年度项目)与学术演讲(美国弗罗里达中部大学犹太学跨学科研究项目)；澳大利亚莫纳许大学《亚洲犹太社区音乐》项目，发表论文“重构消亡的上海犹太社区的音乐生活”(英国《音乐人类学论坛》2004/1)；“上海德奥音乐家的故国经历”(德国学术交流中心(DAAD)2007年度项目)；在美国《中国音乐》发表英文论文及译文数篇。参加英、荷、比、澳、奥、日等国国际学术会议并宣读论文。电子信箱：tangyt@sh163. net



齐 琨

中国艺术研究院文学硕士，香港中文大学哲学博士。现为中国艺术研究院副研究员，硕导，上海音乐学院中国仪式音乐研究中心兼职研究员，上海高校音乐人类学E-研究院特约梯队研究员。结项和在研国家社会科学基金艺术学项目、全国艺术科学"十一五"规划·2006年度文化部重点项目之子课题、上海音乐学院E研究院"长江三角洲地区仪式音乐研究"之子课题、上海音乐学院中国仪式音乐研究中心"长江流域汉族聚居地区丧葬仪式音乐个案与比较研究"等10项国家级、省部级科研项目。

学术成果包括，主要专著：《历史地阐释：上海南汇清音的传承与变迁研究》(2007)、《江南丝竹》(2009)、《乡礼与俗乐：徽州宗族礼俗仪式音乐研究》(即将出版)；主要论文：《从123篇译文看西方民族音乐学在中国的旅行》(2010)、《颠覆抑或延续：关于徽州乐人阶层变迁的口述与文献研究》(2010)、《仪式空间中的音乐表演：以安徽祁门县马山村丧葬仪式为例》(2010)、《论江南丝竹即兴演奏与乐人社会经历的关系》(2009)、《灵验的音声：浙江富阳龙门镇元宵节仪式音乐研究》(2008)、《体验中的理解与见证》(2008)、《上海南汇道教、佛教与基督教丧葬仪式空间中的清音班》(2007)、《徽州宗族文化与仪式音乐程式——以安徽祁门县婚礼仪式及音乐为例》(2007)、《民族音乐学实地考察中的问卷、访谈、观察——以香港庙街高升歌座考察与分析为例》(2007)、《空间：仪式音乐分析中的一个维度》(2006)、《历史地阐释：民族音乐学与历史研究》(2006)、《上海南汇丝竹乐清音之名实辨析与源流考证》(2006)、《音乐文化内应机制——以上海南汇丝竹乐清音的百年传承与变迁为例》(2006)、《论仪式音乐的程式——以徽州礼俗仪式音乐为例》(2006)、《礼乐相彰：徽州祠堂礼俗音乐与阶层制度》(2002)、《村落仪式和象征中的音乐》(2002)、《民族音乐学的一次科学实验——评洛马克斯〈歌唱测定体系〉》(1999)等。电子信箱：algettohe@yahoo.com.cn



胡 斌

河南大学音乐学院中国音乐史硕士、上海音乐学院音乐人类学博士，导师洛秦教授。现为洛阳师范学院音乐学院副院长，河南大学艺术学院副教授、硕导，上海高校音乐人类学E-研究院特约梯队研究员，国际传统音乐学会会员、中国音乐史学会会员、中国传统音乐学会会员、中国世界民族音乐学会会员；河南省高等学校人文重点学科开放研究中心中澳文化创意产业研究所成员；曾获全国第一届大学生艺术展演活动的教育科学论文评比三等奖，第四届全国高校学生中国音乐史论文评选硕士组二等奖，河南省第二届大学生艺术展演活动高校艺术教育科研论文二等奖，河南省第五届文学艺术优秀成果奖，结项和在研各类课题多项。

学术成果包括：主要论文《网络音乐的多文化视角研究》(2002)、《中国小提琴民族化发展的两种模式》(2006)、《小提琴在广东音乐及粤剧伴奏中的实践——小提琴民族化个案分析》(2007)、《文化相对主义——一种多元音乐文化观察的理论视角》(2008)、《"后学科"语境下的世界音乐》(2009)、《历史记忆与群体认同：二十世纪二三十年代上海琴人文化身份探析》(2010)、《文化认同——音乐人类学研究的重要理论视角》(2010)、《"派别"话语下的古琴音乐认同》(2010)等。电子信箱：hubin761130@163.com



黄 婉

曾先后就读安徽大学经济学院国际贸易系、星海音乐学院小提琴表演专业。2010年获上海音乐学院音乐人类学博士学位，师从洛秦教授。现为上海音乐学院音乐学系教师，上海高校音乐人类学E－研究院特约梯队研究员及秘书，中国音乐学网管理团队成员。中国传统音乐学会、世界民族音乐学会、国际传统音乐学会(ICTM)会员。在研上海高校音乐人类学E－研究院科研项目。曾参加多项国内外学术会议和学术考察项目。

学术成果包括，主要论文：《探索乐器学研究新方法、反思并重构乐器之存在——"乐器学研究的挑战与转机(当代乐器学研究的新方法)"乐器学国际研讨会及后续专题讲座述评》(2006)、《音乐人类学新研究："离散"音乐文化》(2008)、《敲起凝聚族群的鼓点——以上海的韩国移民族群及其"风物农乐"传统音乐生活为个案》(2009)、博士论文《凝聚族群的"飞地"音乐生活——以上海的韩国离散族群为个案》(2010)。合作译著：*May It Fill Your Soul: Experiencing Bulgarian Music*, by Timothy Rice (即将出版，第一译者)；译文《通过声音看历史》(2006)、《八城市音乐文化：传统与变迁(前言)》(合作，2010)。系列采访《我与音乐人类学：当下最关注的论题》(2008—2009)。电子信箱：phoebehw@126.com



吴 艳

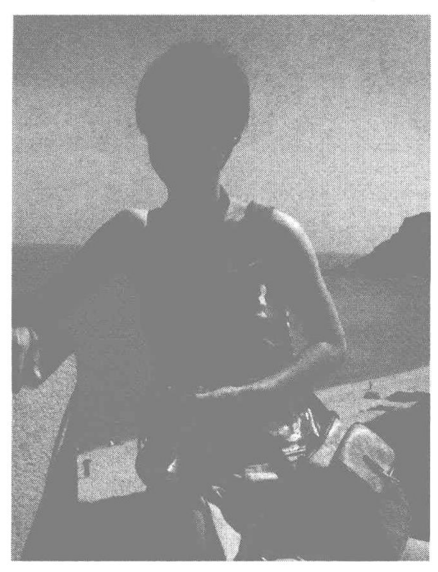
曾先后就读于安庆师范学院、南京航空航天大学音乐学专业，分别获文学学士和硕士学位。2008年考入上海音乐学院攻读博士学位，研究方向为音乐人类学，师从于洛秦教授。中国传统音乐学会会员，上海高校音乐人类学E-研究院青年骨干研究员及兼职秘书。曾获第二届“人音社杯”高校学生音乐书评优秀奖。结项和在研上海音乐学院“中国仪式音乐研究中心”和上海高校音乐人类学E-研究院课题项目。

学术成果包括，论文：《黄梅戏的起源及其形成探析》(2006)、《〈中国乐器志·体鸣卷〉读后》(2006)、《淮剧陈派形成原因探析》(2007)、《淮剧“两个中心”分布格局及其成因》(2008)、《江苏传统音乐文化地理分布研究》(2008，第二作者)、《江苏传统音乐文化遗产区域分布调查统计》(2008，第二作者)、《音乐人类学E-研究院“教研基地”作用于学科发展的思考——上海高校音乐人类学E-研究院教研基地落成及首次考察纪行》(2009)、《音乐文化书写的中国实践——〈书写民族音乐文化〉读后》(2010)；合作译著：*Taoist Ritual Music of the Yu-lan Pen-hui〈Feeding the Hungry Ghost Festival〉in a Hong Kong Taoist Temple*, by Tsao Poon-Yee (Penyeh)，作者中文姓名：曹本冶(即将出版，第一译者)；*May It Fill Your Soul: Experiencing Bulgarian Music*, by Timothy Rice(即将出版，第二译者)。电子邮箱：yywuyan_1984@163. com



徐 欣

2005年毕业于中国音乐学院音乐学系，2008年获中国音乐学院中国传统音乐研究方向硕士学位，现为上海音乐学院音乐人类学专业博士研究生；上海高校音乐人类学E-研究院者青年骨干研究员，中国传统音乐学会会员，世界传统音乐学会(ICTM)会员；曾参加全国艺术科学“十一五”规划2006年度文化部重点课题“中国民间音乐现状调查——北京小调现状调查”，完成房山区、石景山区、大兴区北京小调的现状调查工作；2009年组织的专题讨论小组“中国音乐中的男权体现”被ICTM第40届年会列为大会专场发言，并宣读论文《中国戏曲中的性别扮演》；近年发表的主要论文有《【扑灯蛾】曲牌“南曲北唱”考》(2008)、《卡罗·帕格和她的蒙古族音乐研究》(2010)、《泛音歌唱研究在西方》(2010)、以及译文《音乐之声与背景输入：一个音乐分析的表演模式》(2009)等。电子邮箱：iamxuxinxin@ gmail. com



庄晓庆

天津音乐学院学士、中国艺术研究院硕士。现为北京现代音乐研修学院讲师；中国音乐家协会世界民族音乐学会会员。

学术成果包括，主要论文:《留住手艺——民间乐器手工作坊采访报告》、《民间乐器作坊中的传统制笙工艺》、《天津静海县小黄庄制笙作坊的调查与研究》。电子信箱:zxq_81@163.com



张延莉

曾就读于武汉音乐学院，获学士和硕士学位。先后任教于武汉科技大学城市学院和广西艺术学院。2009年考入上海音乐学院攻读博士学位，研究方向为音乐人类学，师从于洛秦教授。上海高校音乐人类学E-研究院青年骨干研究员，中国传统音乐学会会员，上海音乐学院音乐学系研究生部系统音乐方向学科秘书。

学术成果包括，发表论文：《蒙古族民歌调式特征初探》(2006)、《巴东堂戏唱腔的音乐形态研究》(2007)、《巴东堂戏大筒子唱腔研究》(2008)、《2006年戏曲音乐综述》(第二作者，2009)、《巴东堂戏田野调查报告》(2009)，《化繁为简 神秘感应》(2010)、《舞台上的"原生态"和原生态的"舞台"——从青歌赛"撒叶儿嗬"组合谈起》(2011)、《2009年戏曲音乐综述》(第二作者，2011)；参加课题：2007年参与文化部全国艺术学科"十一五"规划重点课题(《中国戏曲、民间舞蹈、民间音乐现状调查》)；2009年参与中国音乐学院负责的"乐器数字化博物馆"项目广西地区工作。

电子邮箱：zyl_music@yahoo. com. cn

目　录

第三部分　论域与视角

第一部分 · 学科发展历程

第一章　音乐人类学的历史与发展纲要

洛　秦

前　　言

音乐和文化并不是新名词，但是把它们结合在一起来研究、探讨和认识却是近五十年以来的论题，是人类音乐思想发展过程中的一个重要转折。促使这个思想或观念转折的动力并不是来自音乐领域本身，而是人类学。事实上，这一转折是几个世纪以来人文思潮的不断发展、更新和完善的产物。人类学关注事物的思维、研究事物的方式、解读事物的角度、分析事物的手段、审视事物的立场，最终认识事物的目的和宗旨，极大地影响了从事音乐活动的人们开始觉醒：音乐不只是音乐本身。

五线音符或工尺是记录音乐的符号，曲式调性或腔调是建构音乐的手段，乐声或现代音响也是音乐的介质，所有音乐组合的材料也都只是音乐的载体。而音乐成为人类生活的重要且不可或缺的内容的真正源泉是人及其文化。这样就解释了为什么不同地域产生不同的音乐，不同时期有不一样的音乐，那都是因为不同的社会时空和传统经纬中的不同文化所致。

音乐与文化合为一个词语成为“音乐文化”并不仅仅是一个简单的词语复合行为，而事实上是体现了一个人类认识自我、完善自我、发展自我，或者更严格地说是“回归自我”的过程。虽然“音乐文化”作为一个独立的学术概念出现只有半个多世纪，但它代表了人类文明发展历程进入了一个质的飞跃。然而，这个“质”却是经历了相当长的“量”的积累过程而产生，在这个“量”的积累过程中，人们的思想、观念、意识不断地自我斗争、否定，再斗争、再否定，一个接着一个理论和思潮的出现和被重新审视，正是如此，量变达到了质变，音乐不再是娱乐、不再是物理、不再是技术和形式，也不仅仅是审美或教化，而成为了文化，成为了我们人类精神和物质总和

中的重要部分。

梳理这个思想、文化和精神积累的过程也就是对音乐人类学两个世纪历程的回顾和发展趋势展望。

第一节 十九世纪前

1. 探索和殖民主义(Exploration and Colonialism)

欧洲探险家们对非欧洲民族和文化的记载为人类学和音乐人类学的发展提供了基础,特别是为19世纪末和20世纪初人类学的"田野工作"提供了最重要的民族志的资料。虽然近代的历史和批评一直强调殖民主义对人类社会和文明所带来的影响,但是,事实上,从这些殖民主义之前的早期民族志所记载的材料来看,人们更多的是关注那些欧洲文明为抵抗蒙古和土耳其军队袭击的历史,反映了当时欧洲社会根本没有霸权可言,而是虚弱无力。

在这之后的不久,尽管在早期殖民主义的文字中,我们看到有些记载将非欧洲的文化视为潜在平等的竞争者,有些甚至比欧洲更为有优势诸如对中国文化的叙述等,但从那时起,欧洲文化优越感已经开始滋生。殖民主义有两重性,它在占据他国、他民族的自然资源的同时,也在获取知识,包括那些国家和民族的文化和音乐。

早期具有间谍身份前往蒙古的大使们建立了双重的民族志传统,一方面是非个人化的、中立的对当地文化的各个方面的描述,包括家族关系、社会结构、生存方式以及宗教信仰等,并以编目的形式呈现"目前民族状况",使得读者能够预计"敌人"会采取怎么样的方式进行攻击(如 Plano Carpini);另一方面,虽然所记载的信息和内容与前者相似,但属于非官方的,完全是个人长期旅行经历的叙述(如 Rubruck)。由于个人的主观性,加上大量的想象,一些旅行记载对于民俗、文化现象的描述不免具有很大的不真实性,诸如对他国社会中的事物采取过于同情或极端的思想开放现象多有存在(如 Mandeville)。这些旅行者包括商人、殖民者、军人和传教士,他们对异国文化的理解和认识是通过各自独特兴趣的角度来获得的,因此而造成他们的叙述在准确性上各不相同。然而,相比之下,那些"思想旅行家"的记载具有很大的学术性,诸如17世纪查尔丁(Chardin)对波斯的考察,18世纪耶稣会会士们在中国,沃尔尼(Volney)在埃及等所获得的第一手民族学资料,对当代理论产生了很大的影响。这些学者中还包括批评家(de las Casas、Stedman)、文学评论家(Green)发展了欧洲殖民实践批评的学说。

音乐在早期旅行者的记载中是一种附带品,只是在进行文化不同性或相似性的全景概观叙述中作为一个点缀的部分,而且,大多是以消极的态度来影射这些音乐的劣次品质,表示他们在这些"轻薄无聊"的活动中浪费了时间,但也有另一些记载给以某些非欧洲音乐很高的评价如(Lery 和 Cruz)。随着不断了解,欧洲逐渐加

深对异国音乐的认识，开始进行比较详尽、体系化的考察，并采取“科学性”的中立态度，继之发展了“社会文化进化论”见“启蒙运动”、“和谐的普遍性”（见后）理论等。殖民主义时期对非欧洲音乐的关注主要是在乐器实体上，偶尔对当地音乐家有一定兴趣（出于新奇的目的），把他们带回欧洲进行公开表演，有时也将异国音乐用五线谱的形式记录下来。较早的有西方人士卡尔提尔（Jacques Cartier，1491—1557），记载其在新大陆期间观察到的北美印第安的舞蹈和音乐。瑞士神学家莱里（Jean de Léry）于 1578 年出版了《巴西旅程史》（*Histoire d'un Voyage Faict en la Terre du Brésil*），其中记述了以交替合唱形式表演的巴西男女化装歌舞，并且附有乐谱。

在西方音乐人类学史料中，一般都认为法国耶稣会员、地理学家杜·阿尔德（J. B. Du Halde，1674—1743），是最早接触到中国音乐的西方人，[①]其于 1735 年在巴黎出版的《清帝国和中国鞑靼地区的地理、历史、编年史和自然志》（*Discription Geographique, Historique Chronologique, Politique et Physique de L' empire de la Chine et de la Tartarie Chinoise*）中收录了中国民歌《万年欢》（当时被记载为《柳叶锦》据钱仁康先生考据应为《万年欢》[②]）。然而，事实上对中国音乐的认识和介绍最早可以追溯到 16 世纪。意大利传教士利玛窦（Mattheo Ricci，1552—1610）应该是将中国音乐介绍到西方的第一人。其 1582 年来华传教，1610 年在北京去世，在中国 28 年间不仅将西乐带来了中国，更是让西方开始接触中国音乐。由传教士金尼阁整理，于 1615 年以拉丁文出版《利玛窦中国札记》（同年德文版发行）中记述了大量有关其在通信中不断向西方朋友介绍中国音乐的情况，诸如戏曲、乐器和民间音乐风俗等。当然，不可避免在利玛窦的论述中存有不少典型的“欧洲中心主义”的观点，例如“中国音乐的全部艺术似乎只在于产生一种单调的节拍，因此他们一点不懂把不同的音符组织起来可以产生变奏与和声。然而，他们自己非常夸耀他们的音乐，但对外国人来说，它却只是嘈杂刺耳而已。”[③]从利玛窦的另一段论述中，我们还可以了解到在当时的西方人对他国文化的理解和认识在一定程度上明显带有殖民“文化战略”的立场，例如，他在 1592 年与汤显祖会晤后谈及中国戏曲传统渊源深厚时，认为“毫无疑问，这是帝国的一大祸害，为患之烈甚至难于找到任何一种活动比它更为罪恶之渊薮了。”[④]在大多中英文音乐史料中都

---

① *The Dictionary of New Grove Music and Musicians*, Term“Ethnomusicology”, 2001, § Ⅱ: History to 1945.

② 钱仁康：《谬种误传二百年——韦伯和兴德米特笔下的“中国曲调”》，载《音乐艺术》，1986 年第 2 期。

③ 陶亚兵：《明清间的中西音乐交流》，上海：东方出版社，2001，第 24 页。

④ 同上，第 21 页。

不曾注意到，继利玛窦之后和法国人阿尔德之前，还有一位传教士也曾对西方了解中国音乐起到过积极作用，他是葡萄牙人奥伐罗・塞默多(Alvaro Semodo)。塞默多 1585 年出生于葡萄牙的尼泽城，1613 年抵达南京传教，取名为谢务禄。1616 年因南京教务案遣返澳门，1620 年再次进入内地，改名曾德昭，一直从事传教布道，1658 年在中国去世，葬于澳门。曾德昭在华传教期间，曾于 1637 年回到欧洲，撰写了《大中国志》。原文为葡文未出版，1642 年被译为西班牙文，1643 年由原文译为意大利文刊行。这是一部曾氏在华居住 22 年后撰写的有关中国地理和文化，以及其在华传教历史的著作，其中论及了中国音乐，例如律调、乐器和歌唱。相比较，曾德昭对中国的论述是比较性的描述，而较少价值评判："他们学习音乐不用符号，也不用节奏，在谱写时不用线谱，因此可以看到，在他们的合唱中，他们没有用不同的部分组成的音乐，很多人合唱，曲调只有一个，全亚洲差不多都是这样。"①

之后的启蒙运动的倡导者开始呼吁"思想旅行家"、民族学家和理论家对欧洲中心主义、非科学性、非体系化的论述进行批评，而且，要求对非欧洲的文化进行更为严谨的研究；20 世纪的批评人类学对殖民主义在民族学方面的影响展开了广泛的评论。

2. 文艺复兴的人类学(Renaissance Anthropology)

随着在探索实践中的新发现(包括异国的地理环境和民族文化)，在欧洲兴起了知识"复兴"的运动，人们从理论上构想返回到古典主义，强调那些体现古希腊和古罗马文明的学识、理智和艺术。在达尔文的自然法则的影响下，科学成为了宗教的一种有效的美化性的附属品。民族学将新近"发现"的人们归并为两类。按照类人动物的分类原则，一类归并到希腊罗马神话和想象中的地理环境中依据所有人种是生活在预先规定的等级地位的观念，另一类归并到宗教理念中的生物圈里。在知识复兴的经历中，欧洲中心的萌芽不断成长。凡被比较的异国文化事物皆以欧洲的观念为标准，比如中国的"毕达哥拉斯哲学"、古希腊文化的美洲印第安现象等。

古典主义者对当代世界的解释既有悲观主义的、退化论性质的一面，也有乐观、进取的一面。知识复兴刺激了对古希腊和古罗马音乐理论和实践的研究和思索。人们从各种不同的角度对知识的一般规律进行了探索，学者的类型非常广泛，例如基歇尔(Athanasius Kircher)致力于自然科学、民族志和音乐的研究，对中国和埃及的音乐进行了民族学的考察，将埃及以及古埃及科普特人的音乐与古希腊音乐理论相关联，还研究音乐声学和物理学，包括探究巫术和音乐生理治疗的关系等。由于哥伦布和别的一些人的建议，拉夫萄(Lafitau)对美洲印第安民族进行了考察，他将印第安文化、音乐和乐器看作为古希腊文化在当代的例证和古埃及文化

① [葡]曾德昭：《大中国志》，(何高济译)，上海古籍出版社，1998，第 66 页。

的副本。其他还有诸如莫塔伊根尼(Montaigne)则发展了早期的文化相对论思想。后来的学者继续将批评的目标放在欧洲古典主义的历史,把思考重点将当代的人和文化,以及文艺复兴思想的基督教精神联系在一起。

3. *启蒙运动的人类学和"人的科学"*(Enlightenment Anthropology and the "Science of Man")

人类的完美意识通过理性的进步而不断提高,促使产生了人的进步是由狩猎、采集经过农业和文明而发展起来的文化进化理论(如 Montesquieu、Ferguson、Rousseau,以及其他),从而构想出了一个不断上升"进步"的等级制度。知识的世俗化使得达尔文理论不只是一种补充,而成为了自然法则。通过许多专家的合作,个人拥有整体知识的"文艺复兴"理想被普遍知识的百科全书理论所替代。

从明确的政治和经济立场出发,苏格兰启蒙运动哲学家们以旅行家的民族志材料建立了社会文化进化理论而法国哲学家所发展的进化理论比较多样性(Montesquieu 和 Rousseau)。随着 18 世纪后半叶"时间旅行"理论人类的完美意识通过理性的进步而不断提高,促使产生了人的进步是由狩猎、采集经过农业和文明而发展起来的文化进化理论如(Degerando)的发展,对非欧洲文化的兴趣不断体系化和强化,将它们看作为人类一般历史的组成部分。著名启蒙运动中的思想家卢梭(Jean-Jacques-Rousseau,1712—1778)则要求通过那些民族学者和理论家的"思想旅行家们"的工作和努力来建立"人的科学",以民族学的材料来批评欧洲文明(即"贵族野蛮"思想)。由于真正的"时间旅行"不可能,他认为只能从逻辑构想上来发展社会文化进化理论,从而提出人类的差异是由于文化的因素而不是自然原因。他在 1768 年出版的《音乐辞典》(*Dictionnaire de Musique*)中强调音乐是文化的而不是自然的,不同民族根据自身不同的音乐方式表达不同的文化传承。《音乐辞典》中的内容包括欧洲、中国、伊朗和美洲印第安人的音乐,其中还引述了阿尔德《清帝国和中国鞑靼地区的地理、历史、编年史和自然志》中的中国民歌《万年欢》(只是乐谱转抄之中几个音符有误)。卢梭为法国百科全书和其他书籍撰写了不少音乐论文,强调了非西方的音乐是文化多样性的见证,而并非只是物理的普遍规则中的现象。人们开始怀疑欧洲音乐作为人类文化美好典范的可靠性,通过对世界各类音乐译谱的比较研究,表明人类音乐和文化的不同方面。沃尔尼作为一个"思想旅行家"和哲学家以自己采集的民族志材料作为"桥梁"来发展由文化、政治和宗教的进化和革命所产生的理论灵感,建立他的文化衰退理论。第一个人类学学会创建于 18 世纪末的法国。当时人们意图发展恰当的研究方法论(例如 Degerando),哲学研究以及语言学的探讨促成了印欧语系的假设,以及现代语言学的产生。

对自然科学和数学的强调促使发展了和谐的普遍性理论(见下),同时也促进了对某些非西方音乐理论在数理逻辑上的探究。法国传教士约瑟夫·阿米奥(Jo-

seph Amiot,1718—1793,中文名为钱德明)是这一期间关注中国音乐最多、最深入的西方人士。他在中国传教60年之久,于1779年在巴黎出版了十五卷本的《中国历史、科学、艺术、风俗、习惯回忆录》,其中第六卷为《古今中国音乐回忆录》(*Mémoire sur la Musique des Chinois Tant Anciens que Moderns*),此为当时第一部西方人论述中国音乐的专著。虽然该著作是按照西方理论的思维撰写的,但是随着启蒙思想的增长,在阿米奥的文字中我们看到其在以理解的方式、以"他族"文化观念来论述中国音乐,表达了他认同文化的差异性、肯定音乐与文化紧密相连的思想。诸如,在《古今中国音乐回忆录》中论述到"当问及中国人对西洋音乐的看法时,中国人会很有礼貌地回答'你们的音乐不是为我们的耳朵而作的。'有个中国翰林补充说'尽管你说你们的音乐发自心灵、表现感情,但我并没有这样的感受。'"他还叙述道"中国音乐体系是与这民族的一切知识联系在一起的,并成为这个民族的生存基础。"当论述到西方人存在对中国音乐文化持有偏见态度时,他说"希望通过我这部对中国音乐介绍的著作,使这些人能够得出对中国音乐的正确评价……要了解中国音乐,就要去熟悉中国人的思维。"①

语言学的研究对许多跨文化研究的音乐理论家们产生了影响(Chabanon、Rousseau、Villoteau)。查班诺(Chabanon)提出"音乐是一种自然的和具有普遍性的语言"的理论。英国人琼斯(William Jones)在发表他的印欧语系假设之前,发表了有关印度、波斯和希腊之间关系的音乐专著《论印度音乐的调式》(1792),这是宗主国对殖民地音乐所进行的严肃的学术性探讨,向西方介绍了欧洲调式理论完全不同的拉格(Raga)音乐体系,同时论述了印度古典音乐与宗教的紧密关系。② 18世纪40年代,格里尼(Jones Green)试图收集各种旅行者的材料来汇编和综合有关非洲音乐的情况。之外,德国神学家和音乐评论家芬克(Gottfried Wilhelm Fink,1782—1846)也曾出版过专著(*Einiges über die Begründungsweise*,1831)论述中国和印度音乐。同年,他还提出了欧洲音乐传播的理论。法国人皮高特(Francis Taylor Piggot)也于1893年发表了《日本音乐与乐器》,这是西方人早期深入关注日本音乐生活的文论。法国学者维罗多(Guillaume-André Villoteau,1759—1839)曾在波纳帕利亚(Bonaparie)将军的要求下,随军东征埃及,多年对阿拉伯音乐的研究和文献积累,于1812年至1816年间先后撰写了《古代埃及音乐的回顾》、《关于埃及音乐的现状》、《有关东方乐器的历史、技术和文献研究》,描述了生活在埃及而来自亚洲、欧洲和撒哈拉沙漠的非洲、埃塞俄比亚、阿美尼亚和希腊地区的少数民族部落的音乐活动和历史。通过其对东方音乐文化的深入且较为客观的研究,使得西方进一步了解东方,并且对纠正"欧洲文化中心论"思想有着积极

① 详见陶亚兵:《明清间的中西音乐交流》,上海:东方出版社,2001,第89—92页。

② 俞人豪:《音乐学概论》,北京:人民音乐出版社,1997,第266页。

的作用。[①] 奥地利历史学家基泽维特(Raphael Kiesewetter)于1842年也曾撰写过关于东方音乐的著作《阿拉伯人的音乐》，书中系统地论述了阿拉伯音乐体系构成的原理及调式特点，并且还论证了古希腊音乐理论对阿拉伯音乐，以及阿拉伯音乐对近代欧洲音乐的影响。[②] 与此同时，法国作曲家萨尔瓦多－丹尼尔(Francesco Salvador-Daniel)曾于1853年至1865年居住在阿尔及利亚，其不仅将东西方元素融合于创作，而且他撰文(*La Musique Arabe, Se Rapports Avec la Musique Grecque et le Chant Grégorien*, 1863)提出了不同于维罗多的观点，认为阿拉伯与希腊音乐调式体系是一致的。

同时，持“音乐历史的普遍性”观点的(见下)学者们进一步发展了比较音乐的民族学方法。随着明确地拒绝欧洲音乐优越性的思想，18世纪后半叶，如上所述(Amiot、Jones、Villoteau等)产生第一批体系化的音乐民族志成果。

在启蒙运动的学者中，各种不同的理论相互争辩。在卢梭和拉米奥(Rameau)之间有关“和谐的普遍性”与文化多样性问题发生了一场激烈的争论。以后的学者对这类纯思辨理论和缺乏民族学基础的信息进行了批评。但随之的发展，社会文化进化和文化“进步”等级观念和理论成为人类学研究的下一个世纪的基础。卢梭的学说主要是一种事实依据而不是理论空想，他对那些所谓“贵族奴隶”的浪漫想象给予了批评。其他更多的批评是针对那些对非欧洲民族和文化形象给予同情描绘。

4. 和谐的普遍性(Harmonic Universalism)

人类所有音乐都是建立在自然法则之上的，特别是按照和声频率的物理声学原则所构成的。这种理论企图为西方古典音乐的和声提供基础，而且该理论还认为，按照音之间的关系，或者按照西方音乐的和声关系，所有音乐都是可以被测定的。

美尔瑟尼(Mersenne)在17世纪企图用数学计算的方式来规范所有的音阶与和声音程的可能性。其引用北美印第安人作为非欧洲音乐的例子来证明西方音乐的七声音阶的普遍性，并且借此来说明这种普遍性是建立在自然法则之上的。卢梭甚至将这种普遍性理念运用到了巴罗克和古典时期的音乐作品的和声之中，申明所有旋律都是建立在一种统一的和声基础上的，同时还采用了将非欧洲音乐的旋律配上和声来模拟西方音乐的风格，以此来说明“和谐的普遍性”原则。赫尔姆霍尔茨发明了一种相当复杂的实验仪器来测定泛音系列和音高。人类学家弗莱彻(Flether)和音乐理论家菲尔莫进一步发展了美国印第安音乐的内含和声因素，而

---

① *The Dictionary of New Grove Music and Musicians*, Term“Ethnomusicology”, 2001, § Ⅱ: History to 1945.

② 俞人豪:《音乐学概论》，北京:人民音乐出版社，1997，第267页。

且以田野工作的方式发明了和声翻译手段，并且以此证明他们的方法的准确性。即使现在，在音乐人类学领域之外，人们还依然使用类似的方法来比较不同民族的音乐。

人类音乐世界中的大部分内容显示，并不存在具有普遍性和客观性，或者是统一可测定的和声特色，而且不少推测的理论并不能证实所有的音乐中都隐藏着和声的因素，甚至西方古典音乐自身也不能严格地证明其具有普遍意义的物理和谐性。卡尔·恩格尔（Carl Engel）（详见下"民族音乐科学"）所提出的"测定"方法和观念说明不同的音阶类型是由不同的音乐文化性所构成的，而不是物理现象所规定的。同时，埃利斯所进行的对各民族的音阶的测定，同样也充分说明了特定的音阶结构是在特定的音乐文化基础上产生的，音乐中不存在统一的和谐普遍性原则。

18 世纪和 19 世纪的一百年中，人们形成了一种音乐历史具有普遍性的观念，认为任何非欧洲的音乐归结于欧洲音乐历史的发展模式，强调音乐历史的"进步性"，然而非欧洲的音乐只是在整个人类音乐历史发展过程中的一个低级状态的阶段，与"和谐普遍性"观点相呼应，推崇音乐历史的普遍性观念。其主要种类：18 世纪早期的历史学家诸如波内特（Bonnet）和其他学者合作，但他们的研究仅仅依赖有限民族志或民俗志的材料；18 世纪后期诸如拉伯尔（Labore）、阿米奥、斯塔佛（Stafford）等主要对非欧洲地区的音乐进行考察，企图证实音乐历史的普遍性原则。早在对"启蒙运动"和"和谐普遍性"思潮进行批评的同时，对"音乐历史的普遍性"观点提出了批评，反对"欧洲中心主义"，肯定非欧洲音乐的价值。

第二节　十九世纪

1. 民族学（Ethnology）

民族学的兴起与 19 世纪早期（1820—1860 年）反种族主义运动中的一些学者们的研究有着直接的关系，这些学者不仅反对奴隶主义，而且掀起保护土著文化的运动。以科学的基础来强调人类的人种特性，多少带有一定的民族性和政治色彩。通过综合生理的、建筑的、文化的、语言的和哲学的各个方面的人类学方法的研究，强调对民族的精神、思维研究的重要性。民族学从语言、家族和哲学意义的考察，来界定人种与"国家"（民族）之间的关系。18 世纪在一些人文思潮的影响下，人们借助了各种思想和方法来说明民族与文化的关系。尤其是"Armchair"（意指那些"坐在扶手椅里空想"不亲自涉足田野仅依赖他人材料进行研究的方式）理论家们收集、编排和分析了大量从他人旅行中获得的资料，从而来说明他们的理论及进行种族关系的分类。

一些民族学者始终坚持反对奴隶制度和保护土著的政策，同时，另一些学者不是从政治意义上，而是试图从更为理论化的角度来提倡民族学。著名学者普里查

德(Prichard)创立一个新的民族学理论,即"心理民族学",之后逐渐演化为文化人类学。德国人类学家诸如维兹(Waitz)等极力提倡"心理民族学",与民族学派的同仁们一起反对英国人类学者的"种族主义"观点(详见以下"人类学")。通过与人类学家们共同努力,19 世纪 60 年代,民族学和人类学相继诞生。

人类学家批评英国民族学家不是科学地看待人种统一体理论,而是将此视为"圣经",认为语言和文化的研究大大地重要于心理研究。

2. 人类学(Anthropology)

19 世纪中叶(1840—1860)期间,人类学家反对民族学者将人类学视为自然科学,仅仅看到体质人类学而忽略人类学中其他各类分支的特性。他们提出不同的人种的起源是种族不同性的根据,并且关注于将各个种族按照高低优劣的次序来分类,与民族学家的"扶手椅"方式一样,只是从理论上来解释人种的分类。

美国人类学家诸如摩顿(Morton)、诺特(Nott)、格利登(Gliddon)、杰弗利斯(Jeffries)等都是强烈的种族主义倡导者,而相对中庸的欧洲则坚决抵制人类学理论。相似的种族主义提倡者 Burke 在英国杂志上发表了大量文章,呼应美国人类学家的观点。当时,与民族学学会的情况相反,人类学协会不仅没有阻止这种理论,而是支持了种族主义的倾向。

除了费蒂斯(Fetis)在法国进行了一些尝试性研究外,没有出现其他重要的音乐应用成果。英国人类学家曾企图从乔利(Chorley)和其他学者的研究中梳理出一些种族与音乐的关系的理论,但并未成功。有少量的音乐研究,试图说明不同种族在生理接受机制上的差异性和劣势。

除了在道德和政治意义上的批评之外,体质人类学的大量研究并不支持种族之间具有差异性的观点,而且这些批评的意见在 20 世纪的研究中已经得到证实是正确的,学者们开始转向基因研究,以此来探索和认识遗传因素的不同和体格上的差异,并且提出了基因差异的新概念,即基因并非是一成不变的、固定的,即使在所谓的"纯种"种族中也是如此。其他批评家把人类学视为人文研究或社会科学而不是自然科学,而且坚持文化和语言的研究对历代人类之间的关系和差异性具有非常重要的意义。

3. 民族音乐的科学(Science of National Music)

在普里查德民族学派的研究中,音乐成分不断地增长,以研究音乐文化的交叉性和差异性来说明人类的统一性。受到普里查德和其他民族学者研究的启发,音乐的研究开始不断接近民族学和人类学的思想和方法,在《人类学的注释和质疑》中刊载了不少有关的研究。人们开始关注从音阶、节奏等物理因素到语言、习俗等文化因素来说明音乐问题方方面面,其中包括"部落"音乐、西方流行音乐及古典音乐等,将这些不同方面综合起来考虑相互之间的关系。然而,这些学者仍然依靠"扶手椅"的方式,仅仅与"当地"学者稍有接触但主要依赖引用他们的材料进行研

究，或者在乐器博物馆中对音乐现象从理论进行分析，而不是亲自深入田野进行考察，以获得的第一手资料进行研究。

该学派的创始人恩格尔撰写了《世界的乐器》、《古代各民族的音乐》论著，通过各民族音乐之间的比较创立了一系列观念，为音乐不同性的理论提供了基础（诸如提倡五声音阶并非弱势于七声音阶），并且指出非欧洲音乐并不只是反衬欧洲音乐历史的例子，而是属于人类音乐文化的一部分。英国语言学家埃利斯（Alexander J. Ellis，1814—1890），就是在恩格尔的“民族音乐”理论的基础上，建立了比较音乐学，成为了比较音乐学的创始人。同时也是声学和听觉心理学家的埃利斯于1881年发表了《论乐音音高的历史》，从物理学的角度探讨了音乐发展过程。三年后，他通过对大量非欧洲民族音乐进行测音，撰写了《关于存在非和声的音振动计量的观察》一文，并于次年即1885年增补并更名为《论诸民族的音阶》（*On the Musical Scales of Various Nations*）。该著作诞生的意义不仅是埃利斯提出了“音分”制度的概念（即在一个八度分为1200音分，每半音为100音分），科学地用于测量不同类型的音乐所产生的各种音响单位，而且更重要的意义在于，该著作以“音阶”的概念提出了非欧洲文化中的各民族具有自身的音乐体系和构成。在助手霍普金斯（Alfred James Hipkins，1826—1903）协助下，通过在各种活动中的来访音乐家的现场演奏，对日本、中国、泰国、缅甸、印尼爪哇、印度、希腊、阿拉伯，以及西非地区大量民族民间音乐的考察和测量，首次从科学的角度论证了音乐的文化性。他指出，音阶并不都是建立于声学物理法则，而是文化的产物，构成音乐的“音阶并非只有一种，其既不是‘自然’形成的，也并不像赫尔姆霍尔茨（Helmholtz）精湛论证的那样必然建构在乐音的法则基础之上的，而音阶是非常多样的、非常人为的，而且也是多变不定的。”埃利斯的观点对“欧洲文化中心论”观念下的西方音乐优越性产生了极大的冲击，向跨文化音乐研究迈出了重要的一步，也因此埃利斯被誉为现代音乐人类学之父。与此同时，泰格尔（Tagore）提出了更为集中的纲要式的世界音乐民族志，以至到了20世纪20年代，一些学者依然继续沿用“民族音乐”的概念来研究他们的音乐（例如Krehbiel）。

种族主义者和进化论主义者并不愿意在西方文化和音乐优越性的理论框架中消失，但之后随着音乐人类学的产生而逐渐退出人类学历史舞台。

4. 古典进化论（Evolutionism）

从最早和最“原始”的部落到最近和最具有优势的社会组织和种族关系中，建立起一个巨大的进化等级结构，根据18世纪“启蒙”思想，特别是摩尔根（Lewis Henry Morgan）的一般进化阶段图表显示，人类的进化是由奴隶、野蛮到文明的过程。首先对“文化”进行定义的是泰勒（Taylor），他将文化视为“文明现象”。这种文明现象不是以不同“文化”类型来区分和分享，而是按照高级或低级社会来划分的。欧洲文明被认为是人类进化过程中最高文明的体现，以此来排斥其他的文明。

而且用诸如科技、军事、宗教等某些孤立的文化现象来对其他文化中对应因素进行比较，借此决定相互之间的关系。并且通过罗列那些早期文化中“有用”而之后被认为“没用”、“不合理”的存活着的文化因素，推导早期文化的“进化”特征。

大多理论家们强调，应当把文化的研究列入为主要内容，但也有部分学者注重文化的特殊性，包括对社会结构（诸如 Morgan、Bachofen、Maine）、对宗教（Tylor、Frazer）的关注。随着欧洲在 1830—1840 年间考古学发现，学者提出了“石—铜—铁”发展阶段的分类，文化进化理论就是在对手工艺与物质文化的比较中建立起来的。“社会达尔文主义”将达尔文的生物进化的观念应用于了文化，“适者生存”体现了政治强权，为西方高级文明在人类文明进化中的绝对至上的优势提供了依据。20 世纪晚期的古典马克思主义人类学也就是在摩尔根的理论基础上建立起来的。

“扶手椅”方式使用二手材料进行研究是不可信的。人类起源和进化过程的重建工作虽然“辉煌”，但不可证实。比较方法把文化视为零星碎片而不是一个统一的整体，文化的相似性可能是在不同环境中不同原因所产生的，大量事实证明，一些文化的发展并非与其他文化的发展有同样的进化过程，批判文化高低优劣之分的观念。“古典进化论”思潮的音乐表现主要体现在“和谐普遍性”和“比较音乐学”之中。

5. 比较音乐学（Comparative Musicology）

爱迪生发明了留声机（1877 年）对音乐人类学的发展起到了不可估量的作用。让随即消失的音乐可被记录、可被重复，使得没有乐谱形式的音乐、无文字民族的音乐可以保留和聆听，留声机促使跨文化的音乐研究以“实验室”的形式进行成为可能，例如比较音乐学大本营的“柏林学派”正是留声机的最大受益者。“柏林学派”的核心人物之一是施通普夫（Carl Stumpf，1848—1936），这位德国心理学家和声学家于 1893 年在柏林创建并领导了心理学研究所，其著作《音乐的起因》（1909 年）成为比较音乐学的代表作。1900 年与其学生霍恩波斯特尔、亚伯拉罕创建了柏林音响档案馆，汇集了采集于世界各地的民族音乐音响资料。

另一位“柏林学派”的核心人物为霍恩波斯特尔（Erich Moritz von Hornbostel，1877—1935），他虽然提出进行田野考察的方法论框架和对音乐观察进行实地参与的观念，也有极少量的对音乐活动实地采访，但事实上其绝大部分的研究是依靠他人录音的“扶手椅”方式完成的。霍恩波斯特尔用“比较方法”来表达其最终目的体现了对比较理论的关注，但事实上，该学派的同行们在与博厄斯长期合作中所进行的具体研究受到了“历史文化理论”的深远影响。他们的主要工作体现在对民族志的详尽描述和对特定文化中的音乐分析。受实验室心理学和物理学的影响，比较音乐学派的研究更强调“数量”价值的体现，特别是对乐器的实验，对音阶、音程等的精确测量和描述。但是，其并不重视节奏的计量测定。他们极少直接从音乐经验或从田野实践中来考察文化因素，仅以对心理学的理论兴趣来关注音乐现象，而且是以西方文化的背景作为参照系来对非西方的音乐现象进行分析。

如前所述，埃利斯的理论是基于恩格尔的工作而产生的，他以测音的手段和计量观念来表明不同文化中的不同音阶各自具有的逻辑性，这种方法一直沿用至今。比较音乐学的“柏林学派”成员通过建立音响档案馆，体系化地对不同文化之间进行了比较性的描述和分析研究。他们之间的合作，学术思想上的交流，以及诸如霍恩波斯特尔的重要助手赫尔佐格（George Herzog，1901—1984）等随同博厄斯（Franz Boas，1858—1942）一起工作，直接到影响了之后的音乐人类学中的美国人类学传统的建立。比较音乐学的“柏林学派”中还有一位重要人物是萨克斯（Curt Sachs，1881—1959），这位美籍德国学者在乐器学研究方面为学科建设做出了重大贡献，主要论著包括《留声机在比较音乐学研究中的重要性》（1904）、《乐器学手册》（1922）、《世界舞蹈史》（1933）、《乐器史》（1940）、《古代世界音乐的兴起》（1943）、《艺术的共同福祉》（1946）、《节奏与速度：一个音乐问题的研究》（1953）、《比较音乐学》（1959）等。他与霍恩波斯特尔于 1914 年合作撰写的《乐器分类法》（*Systematik der Musikinstrumente*）为音乐人类学历史上的经典之作。

虽然欧洲比较音乐学发展了欧洲民歌研究的田野工作传统，然而，比较音乐学对于世界其他地区的音乐研究主要依然处于“扶手椅”方式的情形。为此，一部分学者开始转向新兴的“传播主义”（Diffusionism）理念。沃勒舍克（Wallaschek）撰写了《原始音乐：蛮族音乐、歌曲、乐器、舞蹈和哑剧的研究》（1893）。“作者认为音乐同生活有密切关系，在‘生存斗争’中，善长音乐的群体比不善长的更具竞争力，因此‘（达尔文）自然选择的法则适合于解释音乐的起源与发展’。尽管博阿斯对进化论提出令人信服的批评（1896），比较音乐学还是坚持进化论的解释达半个世纪之久。”[①]同时，内特尔（Nettl）以进化论为基础着手于“原始音乐”（Primitive Music）研究，随后逐渐与博厄斯学派合作，关注于功能主义学说。荷兰学者孔斯特（Jaap Kunst，1891—1960）与霍恩波斯特尔联手建立了大规模的印度尼西亚“佳美兰”音乐的田野考察的民族志框架，以此强调其“本土”音乐观念。之后，孔斯特的学生胡德（Mantle Hood，1918—2005）在加州大学洛杉矶分校建立了对非欧洲音乐的演奏进行研究的传统，为美国各学校的音乐人类学学科和专业培养了一批中流砥柱式的人物。胡德的最大贡献是创造了“双重音乐能力”（Bi-musicality）的概念与实践，倡导学习者通过本身的实践而理解了他文化的音乐基础后，才能更好地用言语来加以描述。其《音乐人类学家》（*Ethnomusicologist*）一书中专门论述了这种“双重音乐能力”的训练方式，包括对于其他文化的音乐读谱、视唱、听写、表演等，要求学生从十二平均律听觉的“偏见”中解放出来，将体验置于音乐表演的原生态中。“总之要跳出西方传统的方法，用一种全球多文化的音乐家素质训练自己，这样对所学文化的传统才能增加理解。这体现了二战结束后民族解放运动所带来

---

① 汤亚汀：《音乐人类学：历史思潮与方法论》，上海音乐学院出版社，2008，第 229 页。

的平等的国际主义精神。但能为这一精神提供理论框架的，不是胡德的音乐学倾向，而是梅利亚姆的人类学倾向。"①

一般而言，比较音乐学与"进化论"基本如出一辙。其采用比较的方法对考察对象进行民族志性质的描述，音乐上着重于对音高、音阶和音程的关注，而忽略了音乐的其他重要因素诸如节奏等，其研究基本不涉及文化问题的探讨。

第三节　二十世纪初期

1. 文化相对主义(Cultural Relativism)

该理论以博厄斯学派或美国学派为特征，其为反对种族主义、反对进化论思想为核心的学派，为避免"扶手椅"式的人类学方式，该学派非常强调"田野工作"的实践，以细致和谨慎的比较方式采集资料，偏好于理论的预见性。注重于从自身环境中来审视文化的价值和特性，以"历史特殊论"将不同文化作为各自独立的体系来考察，它们相互间的价值是平等的，认为每一种文化自身是一个复杂综合的整体，并且与其相邻的文化连接形成自己独特的历史传承，批判文化的传承具有普遍或一般性。虽然出生于德国的美籍人类学家博厄斯从未否定文化现象中具有规律或法则的可能性，但是他认为企图建立一个适用于任何地方的任何事物，并且能够解释它的过去和预见未来的概括性结论，都是无济于事的。

博厄斯学派理论强调文化变迁的重要性和历史研究的必要性，该学派的学生们继承这一学术传统，注重于文化形态的"分类"和"比较"，诸如克鲁伯(Kroeber)关注"文化形态"，本尼迪克特(Benedict)的兴趣是"文化模式"。尤其是本尼迪克特，她在其《文化模式》一书中表达了对标准学科方式和地区偏见的种族主义的强烈不满，并针对这种不满，提出了研究者必须保持一种超然的态度，必须尽量获得被研究者的文化观念，甚至必须对之产生一定的感情，才能揭露被观察对象的文化事实。② 在本尼迪克特看来，文化模式是文化中的支配力量，是给人们的各种行为以意义，并将各种行为统合于文化整体之中的法则。文化之所以具有一定的模式，是因为各种文化有其不同的主旋律即民族精神。人们的行为是受文化制约的，在任何一种文化中，人们的行为都只能有一小部分得到发挥和受到重视，而其他部分则受到压抑。因此，文化研究应把重点放在探索和把握各种行动和思考方式的内在联系，即文化的整体结构上，重视文化对人格形成的影响。③ 其他学者着重于文

---

① *The Dictionary of New Grove Music and Musicians*, Term"Ethnomusicology", 2001, § Ⅱ: History to 1945, p. 86.

② 露丝·本尼迪克特:《文化模式》，北京:华夏出版社，1987，第 36 页。

③ 引自"百度"http://baike.baidu.com/view/248535.htm

化研究中的计量化研究。克鲁伯建立了一种将文化视为“超有机体”理论，认为整个世界表现为四种现象，即“质与力的现象”、“生命现象”、“意识现象”，以及“社会生活或文化现象”，它们是超有机或超心灵，而且文化是人类独有的现象。为表述其文化形态观，克鲁伯发表了重要论文《宣言十八例》。另一位博厄斯的学生罗维(Lowie)同样成为了博厄斯学派“文化相对论”的忠实捍卫者，主张特定文化的意义和产生原因应该到构成该文化的背景或自身历史中去寻找，反对人类文化发展具有普遍适用的规律，认为人类文化是多元发展的。

博厄斯对施通普夫和霍恩波斯特尔的影响甚深。尽管他们俩的兴趣在比较方法，但主要工作是在民族志的描述研究上。博厄斯对一些学生(如 Spair、Kreober、Herskovits)在音乐研究上给予了重要的指导，特别是对赫尔佐格和罗伯茨(Roberts)起到的影响极大，使得他们后来在“音乐文化区域研究”和“音乐文化理论研究”中起到了率先作用，以及他的孙辈弟子(诸如 McAllester、Nettl)也间接地受到他的影响，之后成为了美国音乐人类学派的重要力量。

“文化价值相对”的理论是一个历史产物，但其思想所产生作用是极其深远的。在该理论发生地的西方社会，“文化价值相对”思想不仅是学术研究领域中的重要理论基础，而且已经深入到了政治、经济、教育及宗教的政策制定和行为规范之中了。例如美国移民政策、多元文化教育方式、跨国大公司销售经营理念和手段，以及不少基督教会在宣传教义和接纳圣徒之中，无不体现了“文化价值相对”的影响力。当 1885 年音乐学家阿德勒(Adler)发表了《音乐科学的范围、方法和目的》，标志了音乐学作为一个学科正式诞生，从中派生出了“比较音乐学”萌芽的同时，埃利斯发表了《论诸民族的音阶》。同样也在 1885 年，人类学家博厄斯发表了《人类学家的任务》，该著作提出了人类学作为研究人类社会生活现象总和的学科目标，为比较音乐学迈向音乐人类学打下了田野考察的实践与“历史特殊论”研究的理论基础，尤其是，博厄斯的“文化相对论”的思想成为了音乐学学科自 20 世纪下半叶起，由学科立足点为西方古典音乐和音乐审美价值判断开始逐渐转向关注音乐与文化关系及过程的关键。

[补充“文化相对论”：虽然“文化相对论”曾一度在国内讨论和争议激烈非凡，但对它的真正的理解和认识，特别是怎样客观地看待“文化价值相对”观念、历史价值和现实意义依然值得进一步探讨和思考。批判“文化相对论”的“历史虚无主义”、“狭隘民族主义”，或“夸大地”、“无限拔高地”推崇“泛”“文化相对论”，都有碍于“音乐文化”问题进行学理性的深入研究。“文化相对论”将摩尔根的理论成为了历史，其为古代社会营造的模式——杂婚、偶婚、一夫一妻、母系氏族、父系氏族、议事会、军事首长、人民大会的进化过程已经崩溃。多多少少非欧洲的社会和部落的生活方式、观念证明了人类社会从来都不是单一的和同一化的。这种将人类社会发展归结为同一性的思想，事实上是欧洲种族中心论的另一幅画像。因为社会进

化论不单纯是一种学术观点，而本质上是企图以欧洲文化来取代世界文化多样化的战略。欧洲将以其作为衡量一切的标准，从而来划分其他文化的“先进”与“落后”。社会进化论不以空间上的文化差异为概念，而是以时间上的先进或落后为标准；不以心灵、感情和观念上的不同来理解和认识人类自己，而是以经济、政权和武力来改变不属于欧洲的一切；不以伦理、道德为准则来尊重每一个个体文化的独特性，而是以眼前和暂时的经济发展快慢，或者更是以欧美资本经济发展为模式来划分民族的优劣。结果是以“帮助”、“扶贫”的慈善面孔来剥夺他人的生存权利、毁坏他人的社会运作、中断他人的文化延伸。

因此，人们的思想正在受到“文化相对论”的影响经历一次深刻的转折，这种转折意味着“由人类看‘他异’——对于自然万物尊严的价值肯定；由个人看‘他异’——对他人的价值肯定”。法国思想家勒菲勃费尔提出了《差异主义宣言》，表明了西方思想认识中的新觉悟，即认识“他异性”和理解“差异性”。也就是说，抽象、普遍、理性的启蒙人并不存在于所有的文化和地理环境中。因为，人本来就是文化的人、社会的人、民族的人、观念的人、意识的人，而且是一个个独立的、具体的、不能复制的人。人从来就是特定文化和环境的产物。人类的各种文化、社会和民族没有价值上的差别，只有观念、行为和由之产生的具体物品的不同。因此，“文化相对论”的意义并非是“历史虚无主义”的，也并非是“狭隘民族主义”的，它首次对西方道德文化的概念和体系提出了挑战和质疑，摧毁了“欧洲文化中心论”，推动了一个新兴的音乐人类学学科发展。]

2. 田野工作和参与者观察(Fieldwork and Participant Observation)

受人类学的重要影响，美国学者在博厄斯的带领下，在方法上强调直接参与田野工作，不再依赖以往通过传教士、旅行者等在 19 世纪那样使用的“扶手椅”方式的手段。在博厄斯学派的推动下，参与田野工作的理念影响到了世界各国的学者。在第一次世界大战期间，最有影响的是出生于波兰的英国人类学家马凌诺夫斯基(Bronislaw Malinowski，1884—1942)的田野工作，其建立并发展了“参与观察”的理论和方法，要求人类学家对现存音乐活动进行研究，而且尽可能地参与音乐家的生活方式，以获得第一手的音乐资料和经验。对于田野工作理论，马凌诺夫斯基提出了三个原则，首先是对所考察对象的组织和文化结构，需要以具体的统计数据资料来编写纲要，其次是采取日记的方式，将所观察到的任何实际生活细节和行为来充实纲要的内容，再是对被考察的人群或人种所涉及的典型习俗、语言和行为方式都将作为其精神生活内容进行记载。他主张文化是一个整体，任何文化现象都必须安置于其整个文化环境中去考察。因此，马凌诺夫斯基的学说属于功能主义的理论(以下将提及“功能主义”)。

在“参与观察”的田野工作的理论和方法影响下，美国人类学家强调个体化的田野作业方式。美国的田野工作先驱中有两位重要的女性学者，一位是弗莱彻

(Alice Cunningham Fletcher,1838—1923),其毕生在密西西比河以西与落基山脉以东的大平原进行印第安部落音乐研究,与奥马哈的印第安人首领之子歌手弗莱什(Francis La Flesche,1857—1932)合作,进行了大量的田野考察,他们合作的第一部著作为 1893 年的《奥马哈音乐研究》(*A Study of Omaha Music*)。起先他们仅用耳朵记录音乐,之后采用了爱迪生的留声机进行田野采录。弗莱彻一生的田野工作及撰写的数十篇论文对推动印第安人音乐的研究产生了很大影响。弗莱什也成为了首位印第安人出生的音乐人类学家。另一位女性学者是登斯莫尔(Frances Densmore,1867—1957),她是早期印第安人音乐研究的最重要学者之一。早年在奥柏林音乐学院和哈佛大学学习钢琴和作曲,其 1905 年在苏必利尔湖北岸的 Grand Portage 地区首次对印第安部落的音乐进行田野考察,1907 年获得了华盛顿史密森博物馆美国民族学局的"合作者"(Collaborator)荣誉,开始了其整整 50 年坚持不懈的印第安人音乐的田野工作,直至去世。登斯莫尔的研究几乎涉足整个北美印地安地区,包括 Chippewa (1910—1913)、Teton Sioux(1918)、Papago (1929)、Choctaw(1943)、Seminole(1956)等,其出版的 13 部专著及采集的两千余首旋律成为印第安人音乐研究的重要文献。

为此,在音乐人类学历史上,登斯莫尔与弗莱彻两位女性学者具有美国学派之母的殊荣。在印第安人音乐研究的田野工作中具有重要贡献的学者还包括菲尔莫(John Comfort Fillmore,1843—1898),其为最早以严谨的态度研究美国印第安人音乐的音乐学家之一。他将弗莱彻采集的大量印第安人音乐的旋律录音进行记谱,并配上和声进行尝试。菲尔莫的记谱曾辅助弗莱彻的研究。再就是民族学家菲克斯(Jesse Walter Fewkes,1850—1930),他任职于华盛顿美国民族学局,用留声机对许多印第安部落的歌曲进行采录,曾担任海门威(Mary Hemenway)西南田野考察队指导。心理学家吉尔曼(Benjamin Ives Gilman,1852—1933)也参与西南田野考察工作,对留声机采录的印第安人音乐进行过科学化的分析,他严厉批评菲尔莫的为印第安旋律配备西方和声的做法,自己设计了 45线的四分之一微分音的记谱方式进行实验,发表了没有调高和时值的 Hopi 和 Zuni 部落旋律的记谱。当然,个体化的田野工作构造了人类学家成为"英雄"形象,夸大了学者对文化的解释权及在拯救文化中所起到的个人作用。

如前所述,美国学派中的另一位重要人物胡德早期他继承了老师孔斯特的领域长期涉足印尼佳美兰音乐的研究,丰富的田野经验对田野工作的"参与观察"中提出了"双重音乐能力"的概念,其在加州大学洛杉矶分院建立的音乐人类学系中大量邀请世界各地的民间音乐家,从演奏教学互动中实践了"参与观察"的跨文化音乐教育理念。

法国人类学家早期的研究成果主要体现在如前所述的维罗特的贡献之中。20 世纪初期,法国著名的音乐学家谢弗纳(André Schaeffner,1895—1980)对马里的

Dogon 民族进行过非常深入的田野考察，他本身是一位管风琴家，受萨克斯乐器学研究影响，于 1936 年发表了著作《乐器的起源：乐器的民族学史导论》(*Originedes Instruments et Musique. Introduction Ethnologique à L'histoire de la Musique Instrumentale*)，而且根据其自己的实地考察曾绘制了一幅世界乐器起源图。

欧洲学者涉足田野考察主要体现为民歌采集或乐器收藏，作用在于对原生态文化进行保存，而不同于美国学者那样进行文化的研究和分析。诸如英国人斯坦基威斯(Strangways，1859—1948)约于 1910 年以留声机对印度古典音乐 Vedic-chant、Ghazal 和 Tappa 进行采录。语言学家和音乐家巴克(Arnold A. Bake，1899—1963)于 20 世纪 20 年代起开始研究印度音乐，先后多次赴印度进行亲身体验和学习演唱。至 20 世纪 50 年代，巴克在印度考察 15 年的经历采集了大量印度音乐素材。对于英国本土民歌的兴趣和采集自 19 世纪下半叶始，最早的民歌集子(*Old English Songs as Now Sung by the Peasantry of the Weald of Surey and Sussex*)由布罗德伍德(John Broadwood)于 1843 年出版；到了 19 世纪末，露西·布罗德伍德(Lucy Broadwood)、巴林－古尔德(Sabine Baring-Gould)，以及美国学者史尔德(Francis James Child)进行了重要的英国民歌采集和出版工作，收集了 299 首民谣。这本近三百首民谣的集子就是以其名字 Child 命名。

夏普(Cecil Sharp，1859—1924)在 20 世纪初在这方面做出了重要贡献。他认为随着工业革命、普及教育和城市化的发展，原生态的民歌正在消亡，学者们应该对此加以高度重视，加紧对年过六旬以上的民歌手们进行保护和采录，并且将原生态民歌用于教育。夏普共收集 4977 首民歌，并在 1907 年出版的《英国民歌集》(*English Folk Songs: Some Conclusions*)中对不同发展和变化的民歌进行类别梳理，如"继承型"、"变化型"和"选择型"。还有一位对英国民歌复兴具有重要意义的人物是格莱格尔(Percy Grainger)，他极力提倡使用爱迪生的留声机进行民歌采集工作，他先后收集大约五百余首民歌，保存在 216 个留声蜡筒之中。

类似的田野工作在东欧最集中地体现在匈牙利音乐家巴托克(Bela Bartok，1881—1945)和柯达伊(Kodaly Zoltan，1882—1967)所进行的民歌采集之中，不同的是这两位是作曲家，而且都是采用耳朵记谱进行田野采集民歌，其目的主要用于为创作收集素材，当然产生的结果对保存民歌起到非常重要的作用，而且他们也在一定程度上进行了理论探究和分析。巴托克于 1906 年至 1918 年先后对匈牙利、罗马尼亚、南斯拉夫、斯洛伐克、土耳其等地进行民歌收集，大约收集的民歌达一万余首，出版了三部民歌集子，提出了曲调分类的方法，分别于 1919 年和 1937 年发表了《比较民族音乐学》、《民歌研究和民族主义》的论文。柯达伊也同样进行了匈牙利民歌的采集工作，先后共采集民歌三千余首。相比较，除了采集民歌作为创作素材之外，他对待民歌的态度更为理论和学术化。1906 年以《匈牙利民歌的分节结构》一文获博士学位，1937 年出版了重要著作《匈牙利民间音乐》。

3. 文化区域和音乐文化(Culture Areas and Music Cultures)

之后出现了"文化区域和音乐文化"研究思潮,从较大的地理范围来考察文化的相似和不同,而不是以个别独立的,或者是从普遍性的角度来认识人类文化的发展。例如,美国西海岸的印第安文化是以"西北海岸"的文化区域为范围进行研究,体现出该地区在文化方面的众多相似性,诸如基本生活方式(捕鱼)、建筑(木制长屋)、彩绘木制面具和雕塑等,从而也反映了与其他地区的印第安部落文化特征的不同性,例如平原地区(Sioux、Comanche 等)以狩猎野牛为主,艺术品以轻质便携为特征。博厄斯学派在"文化区域和音乐文化"研究中,强调文化内部中各种成分之间的相互影响,以及这些文化因素在历史上的相互关系和承接。维思勒(Wissler)以生态学理论来描绘美国印第安的文化区域范畴,克鲁伯不仅强调生态学基础,而且还加入了更复杂的"数量统计分析"来勾勒地区文化分布特征,提出每一种文化都有其"极点"地区。该理论在音乐上的运用,主要体现在罗伯茨和内特尔对北美音乐文化区域,以及梅利亚姆对非洲音乐文化区域的界定和研究中。

赫尔佐格(George Herzog,1901—1984)出生于匈牙利,1920 赴德国学习钢琴,1922—1924 年曾为柏林音响档案馆霍恩波斯特尔的助手。1925 年移居美国,在哥伦比亚大学跟随博厄斯从事人类学研究,长期在印第安许多地区进行田野工作,成为北美印地安人音乐研究权威,曾于 1936 年在哥伦比亚大学建立了民间音乐和原生态音乐档案馆,之后随其转至印第安纳大学成为该校的传统音乐档案馆。罗伯茨(Helen Heffron Roberts,女,1888—1985)和赫尔佐格一样成为博厄斯在美国的新一代追随者,最典型的成果体现在艾伦·洛马克斯(Alan Lomax)的"歌唱测定体系"("Cantometric")理论中,其综合了"文化区域"、心理分析和行为学的研究。"歌唱测定体系"是关于音乐共性问题的探讨,它的问世受到学术界普遍的关注。洛马克斯"根据自己在西班牙和意大利的民歌调研(1953、1955),发现声音紧张与独唱方式同妇女闭门不出有关,而开放的、声音完美混合的合唱反映了宽松的性风俗,他立即得出结论,'发声的不同,与人类所有社会对性关系的宽严有关',并声称'歌曲风格象征并加强了所有文化中社会结构的某些方面'。1976 年他自编了训练手册和一套磁带来普及自己的体系,设计了 37 种参数来评估和概述歌唱风格。他收集了 400 多个社会的歌唱表演概况,每个社会挑 10 首录音的歌曲来评估。借助资料处理程序来分类。歌唱风格和社会结构的关系表明,歌唱联系着复杂的社会关系,良好的声音混合则联系着社会团结。"[①]虽然地区之间的影响显而易见,但是要进行明确的文化区域的界定是困难的,而且洛马克斯的这种以个别归纳为一般的方法也遭到了学者的批评。

---

① 汤亚汀:《音乐人类学:历史思潮与方法论》,上海音乐学院出版社,2008,第 252 页。

4. 传播主义(Diffusionism)

文化发展是独立进行的,还是通过借用和传播的方式实施的,学者们曾对此有过激励的争议。进化论者主张独立发展说,而有不少学者则认为文化的传播是促使人类文化发展的重要动因。为此,人们开始从外部文化影响的角度来探讨文化之间影响的现象,提出人类的本质是保守而非创新的,因此一旦一种新型文化出现,它将从其发源地向外延伸。美国的"日心说"(Heliocentric)传播主义认为,任何重要的文化产生和传播都源自于埃及文明,以及德国"文化圈"理论阐述文化的传播都是从其源头按照不同"文化圈"进行的。如前所述,德国神学家、音乐批评家芬克曾于 1831 出版过有关中国和印度音乐的专著,同年他还在其《早期音乐艺术的首次传播》(*Erste Wanderung der ältesten Tonkunst*)一文中提出了早期关于欧洲音乐传播理论。比较音乐学虽然历时不长,从 1885 年阿德勒提出音乐学体系中涉及音乐比较方法之后,直至柏林学派领军人物霍恩波斯特尔 1935 年去世,延续了大约半个世纪,但是,比较音乐学在理论与实践的各个方面都做出了重要贡献,其中为跨音乐文化的研究,特别是从文化传播的角度进行了许多探索。霍恩波斯特尔(1911),孔斯特(1935—1936)、萨克斯(1938)都采用了传播理论先后对非洲和东南亚音乐之间提出了相互间存在历史文化渊源的设想。例如,学者认为非洲马达加斯加与东南亚同属马来-波利尼西亚语系,可能一千年前从印度尼西亚人来到了马达加斯加岛,带来了金属铜锣类的复杂乐器,同时也带来了木琴和竹筒琴(Valiha)之类的乐器,马达加斯加与东南亚不仅在语言上,而且在乐器和调律方面都有许多相似之处。

5. 功能主义和结构-功能主义(Functionalism and Structural-Functionalism)

然而,许多事实显示文化发明的独立性,而且学者批评"人类的本质为保守而非创新"理论是欧洲对其他文化的偏见。之后,人们注重文化和社会各类不同部分所具有的特殊功能的研究。这种"功能主义和结构-功能主义"学派认为,正是由于各部分相互作用保持了整个文化或社会的运作,每一个部分具有其与整体产生相关的独特功能,如同生物机体中的各个部分所承担的功能。因此,音乐也如同人的生理功能或社会机制中的每一部件,其担负着诸如在特定权力、统治阶层、社会团体、宗教力量,以及族群联姻中的特殊作用。马凌诺夫斯基和拉德克利夫-布朗(Radcliffe-Brown)都强调,文化就如同人或动物的机体,其每一部分或器官在整体机体中承担着各自功能而相互协调作为整体的一部分。音乐也是如此,其在整体社会和文化中承担着一部分的作用,然而一种音乐的功能作用于特定文化(1952)。梅利亚姆(1964)、内特尔(1983)对音乐在文化和社会结构中所产生的作用和承担的功能都做了分析和研究,梅利亚姆在其《音乐人类学》中列出了多种音乐功能形态,即审美功能、娱乐功能、交流功能、象征功能、生理呼应功能、社会规范功能、社会机制和宗教礼仪合法化功能、文化继续的促进和稳定化功能、社会整合功能。相

比较，音乐作用是文化表现的现象，而音乐功能是一种文化行为的理论模式。许多学者在音乐功能学说方面进行过探讨（诸如 Nktie / 1958、Freeman / 1957、Waterman / 1956、White / 1962、Reichard / 1950、Herskovits / 1938、Burrows / 1933，等）。但是，功能主义的非历史观和"超稳定"结构模式，同样也受到了指责。

6. 结构主义（Structuralism）

基于对人类普遍经历的思考，与功能主义有相似之处的结构主义更多考察思维的结构问题，它不是一个具有相对集中研究对象的哲学派别，而是一种人文科学的方法思潮。其有着从方法形成、方法传播、社会及文化背景中的运用，到自我批判的后结构主义的发展过程。主要代表人物是列维－斯特劳斯（Claude Levi－Strauss，1908—2009），他把结构主义运用于语言学和宗族关系研究。结构主义的内容主要体现在几个方面，诸如：主要认识事物的内在结构，事物的结构是一个自足整体，结构是普遍存在，以及社会与人即整体与局部的关系。其立场和方法极大地影响现代哲学，解释学、实证主义、法兰克福学派等都吸收了结构主义的思想。在音乐上，最好的例证是菲尔德（Feld）对 Kaluli 神话与音乐之间关系的分析与解读。列维－斯特劳斯在其许多音乐文论中涉及结构主义的理论，特别在其《生食与熟食》（"The Raw and the Cooked"，1969）一文中，将拉威尔的《波莱罗舞曲》中的音乐形式视为隐语的作用来看待。如同功能主义，由于结构主义的研究大多仅限于局部或狭小范围内的"静态结构"观察，其忽略文化之间的交叉影响和文化整体而受到批评。

7. 心理人类学（Psychological Anthropology）

学者又将目光转向了人本身，从心理人类学的角度，受精神分析学的影响，人们开始考察文化与个人意识和情绪之间的关系，诸如古典心理学派（Roheim、Devereux、LaBarre）的分析强调"性"在文化中的象征作用，以示复杂性体现在一般性之中。之后，心理人类学不再仅关注个性问题，而将目光转移至复合社会问题。综述起来包括几个方面，其一是关心个人和文化关系，诸如米德在论文《三个蒙昧社会的性意识和气质》中提出不同文化和性别在气质上的差异，以及经济、政治和宗教对于个性形成的文化因素的重要性；其二是精神分析的影响，从个人的心理结构影响文化进行了探讨，提出了阿波罗和狄奥尼斯文化模式，反映人格态度与价值；其三是统计学的心理学；其四为国民性研究，将此视为文化性格研究，学者将视角从蒙昧部落转向现代社会。

最后是心理人类学的确立。1961 年，美籍华裔人类学家许烺光（Francis L. K. Hsu）出版了《心理人类学——研究文化和个性的方法》一书，提出心理人类学概念，倡导研究个性动力对维持或改变社会文化体系所产生的作用。为此，美国又兴起了小规模的心理人类学复兴运动。复兴者在弗洛伊德关于人类发展和心理动态学说的影响下，形成了新心理学派，其表现一是所谓"认知人类学"的出现，一是

在人类学中进一步应用以心理动态学为着眼点的研究方法。目前这一学派有两个定期刊物，成百名人类学者和心理学者从事这方面的研究。[①] 在音乐方面，洛马克斯在其“歌唱测定体系”中略有所涉及，其他还有罗杰特(Rouget)进行了音乐与巫术和意识的有关研究。在比较音乐学时期，施通普夫和霍恩波斯特尔受到了格式塔心理学的很大影响，之后的胡德在印度尼西亚佳美兰音乐文化研究中承袭了心理人类学研究的方法，探讨了佳美兰乐器声响的自然物理特性与音乐文化实践之间所形成的特定内心心理状态在调律、节奏和演奏中的反映。梅利亚姆在其《音乐人类学》对格式塔在音乐研究中的作用曾叙述道：“联觉和统觉模式的问题属于一个音乐体系之下的普遍概念的规则，并很大程度地涉及对音乐更深问题的考虑，如语言、美学以及各艺术之间的相互关系。尽管联觉和统觉模式的制定不可能是跨文化的，但这对音乐人类学家来说是一个很有趣味的问题。”因此，学者们通过田野观察，对不同文化对于联觉所作出的声音判断给予了心理学的解释。霍恩波斯特尔(1927 年)也对联觉所产生的声音与色彩之间的关联给予了肯定。恩凯蒂亚还注意到在非洲加纳阿坎族中味觉的审美与舞蹈运动、乐器演奏和歌唱表演之间的关联现象。

第四节　二十世纪晚期

进入 20 世纪晚期，学者从静态模式转向动态过程研究，排斥文化作为稳定或者趋于“功能结构机制”的理论，以文化中的变迁现象作为研究的主要内容，将着眼点安置在各种文化变迁现象之中，诸如西方文化接触、城市化现象、大众流行文化市场等。音乐人类学早期在该领域主要关注“古典”音乐的变迁，诸如贝克尔(Becker)对印尼爪哇的研究，以及博厄斯、瓦赫斯曼(Wachsmann)的考察，之后的兴趣大量转向流行音乐文化，如瓦特尔曼(Waterman)、科普兰(Coplan)、马纽尔(Manuel)及其他学者。然而，这只是研究领域的转移，而不是真正意义上的学科方法问题。

作为学派，文化生态学和新进化论将文化的变化视为以技术适应环境为基础的发展过程，强调社会机制和文化发展在新的生存条件下的新形式来维系变迁的有效性，把技术环境因素作为在社会和文化中的继续发展的动力。怀特(White)和哈里斯(Harris)的文化物质主义认同马克思的观点，提倡古典马克思主义的“阶级论”，把文化分阶段发展视为通向“高级”文化形式的过程。在西方学者中，较少有从典型文化生态学来涉足音乐的研究，而中国学者由于受“过时”的进化论影响，曾出现一些探讨，以从低级到高级的生物发展链试图解释音乐形态或乐器发展的

---

① 引自“百度”http://baike.baidu.com/view/1180001.htm

过程。但是，新进化论与古典社会进化论相似，主观臆想代替了客观事实，文化和社会的因素才是驱使技术环境变化的动力，而不是相反。

城市人类学属于社会文化人类学的一个分支，并非理论学派，为补充20世纪早期研究仅关注乡村民族志工作，该领域主要集中于城市的人类学研究，强调文化认同、文化身份、民族性、社会机构及其变迁，以及城市环境等问题。音乐研究主要集中于"现代化"城市中流行音乐的发展、音乐中的亚文化族群、移民音乐"飞地"问题，以及西方化接触在城市音乐文化中的作用，以及研究民间音乐的城市化问题等，如北美城市背景中的布鲁斯（Keil 的《城市布鲁斯》，1966)，内特尔的《八城市音乐文化》所研究的内容涉及爵士乐、城市化的移民民间乐团、非洲城市音乐、当地音乐家和结合非洲传统和西方因素的流行音乐（Nettl，1978)，以及瓦特尔曼、科普兰等学者的研究。虽然这是一个新兴的研究领域，但学科理论和方法的价值尚未展开。

基于对人类普遍经历，结构主义考察思维的结构问题，它不是一个具有相对集中研究对象的哲学派别，而是一种人文科学的方法思潮。其有着从方法形成、方法传播、社会及文化背景中的运用，到自我批判的后结构主义的发展过程。主要代表人物是列维－斯特劳斯，他把结构主义运用于语言学和宗族关系研究。结构主义的内容主要体现在几个方面，诸如：主要认识事物的内在结构，事物的结构是一个自足整体，结构是普遍存在，以及社会与人即整体与局部的关系。其立场和方法极大地影响现代哲学，解释学、实证主义、法兰克福学派等都吸收了结构主义的思想。如上所述，在音乐上最好的例证是菲尔德（Feld）对神话与音乐之间关系的分析与解读。如同功能主义，由于结构主义的研究大多仅限于局部或狭小范围内的"静态结构"观察，其忽略文化之间的交叉影响和文化整体而受到批评。

认知人类学企图从文化"局内人"观点来建立更高层面的体系研究，以创建一整套术语来分析特殊的概念范畴，将这些内容以"分枝"关系排列来说明相互之间的关联。例如著名人类学家泰勒（Edward Burnett Tylor，1832－1917)，包括罗恩斯布里（Lounsbury）的宗族关系研究中，涉及了对相同范围以不同方式分类研究来体现跨文化的比较。在音乐上，泽姆普（Zemp）对"阿阿族"（'Are'are）音乐的分类研究就是最好的例子。这种也被称作为"民族科学"的方法在一定程度上夸大了学者作为观察者的作用，误导人们强调用"体系"来解读现实的客观性。

以象征主义作为关键研究手段来理解文化，象征主义的人类学家们在各自不同的领域中，以不同的方法诸如心理分析、社会功能解释，以及经验主义理论等来研究文化活动中的象征意义和作用。索绪尔（Saussure）的语言符号理论和皮尔士（Peirce）的象征哲学是该研究领域的代表思想，对社会文化人类学产生了极大的影响，以至于格尔茨（Geertz）认为，人类学并不是寻求法则的实验科学，而是寻找一种意义的解释。在象征主义的影响中，音乐学的研究不具有"音乐自律"的传统

价值，古利克(Gulik)的研究使用了大量的象征主义原则，诸如在乐器研究中所反映的各种象征性，以及其他学者研究音乐仪式中的各种音响、行为符号意义和象征作用。

另一种与之相似的学者，从演奏、经验和沟通的解释人类学角度来阐述社会、文化和人格关系，诸如韦伯认为，社会现实从根本上讲是由人们和他们有意义的社会行为构成的。格尔茨与韦伯一脉相承，为了建构社会、文化与个人关系理论，他极其强调田野工作对于人类学研究的具体实践意义。他认为，人类学者对异文化和当事人的观点的了解有"经验接近"于"经验远离"的程度差异，只有两种"经验"的并置才有可能对文化当事人的全面描述。因此，在音乐表演方面，学者必须通过个体、集体和整体的"经验"和"沟通"，才能获得表演所具有的完整的文化意义诠释。切尔诺夫(Chernoff)在很大程度上运用了解释学的方式进行了《非洲节奏和非洲感觉》的研究；弗利德逊(Friedson)对马里民族的治疗音乐仪式研究中，也采用了以现象学的哲学理念进行经验主义的学理解释。其他学者诸如库雷西(Qureshi)和斯通(Stone)则注重解释学中的沟通与意义的研究。

20世纪晚期，人们从不同角度、不同理论基础来分析社会和文化发展过程中的各种现象，马克思主义人类学是其中一种，马克思主义的观点认为，物质生活的生产方式制约着整个社会生活、政治生活和精神生活的过程。不是人们的意识决定人们的存在，相反，而是人们的社会决定人们的意识。从而，马克思主义人类学从历史唯物主义和辩证唯物主义两个方面，指明了生产力和生产关系的矛盾、经济基础与上层建筑的矛盾是推动历史发展的真正动力等。马克思主义人类学是一个发展的过程，最早从摩尔根、黑格尔，到马克思、恩格斯，以及后来的各种分支学派诸如重要的"法兰克福学派"等。著名学者阿多诺是运用马克思主义学说的重要代表，他强烈批评资本主义商品条件下的流行音乐。阿多诺指出，社会语境，包括生产方式和接触音乐方式，是决定音乐的重要性和观众反应的重要因素，因为摇滚乐群体并不把音乐视为音乐，而是一种社会性的行为方式。他在其《美学理论》中指出，艺术品的结构——包括娱乐——总是其"周围社会进程"的结构的反映，那么摇滚乐作为"艺术品"就是这种结构反映的典型例证。科利属于"民间马克思主义者"("Folk Marxist")，以心理学的特质研究的方法，时而将流行音乐视为低级生产物和消费品，时而又认为其具有资本主义工业基础的品质。近来新马克思主义的一些研究中，不再关注流行音乐工业问题，而注重生产者和消费群，例如瓦特尔曼的"非非"(Juju)音乐研究便是如此。也可以听到一些批评，诸如，一般而言，古典马克思主义只是进化论的一个变体，而新马克思主义又被批评为对古典马克思主义的背叛。

随着人们不断寻求更新的视角来解释各种文化和社会问题，人类学中产生了一类以反思观点作为研究基础的学派，集中研究人类学家与被研究的对象之间的

交往经验，主要关注文化对话和感知中的相互影响。一些学者从狭义的角度比较关心田野工作过程所产生的相互作用，而另一些学者则更注重于民族志编撰者与被研究的对象对研究结果的反应的反思分析，例如文化被表达和被接受的各种不同方面。鲁比(Ruby)的《镜中裂缝》(*A Crack in The Mirror*)和斯托克林(Stocking)的《观察者的被观察》(*Observer Observed*)都是这类研究的典范。20 世纪最后的十年中，反思哲学的观念极大地反映在民族志研究之中。早年维罗多(Villoteau)的田野过程研究已经具有某种反思理论的意味，之后在 20 世纪初，主要的研究成果体现在麦克菲(McPhee)的《巴厘小屋》(*A House in Bali*)。菲尔德(Feld)的研究也体现了音乐人类学在该领域的成果。

第五节　二十世纪晚期的分析和总结

20 世纪下半叶是音乐人类学发展最为繁盛多样时期，我们从上述的各种学术思潮的分析中已经充分领略了学科发展的复杂性和挑战性。分析和总结 20 世纪末学科发展特点，呈现出来最为突出的就是“过程”(Processes)研究的新的学术立场和范式。这种“过程”性质的研究是与以往学科定位的最大分野，也即音乐人类学不再简单地将音乐作为一种“产品”所处的状态来对待，而是以注重其发生、发展和变化的过程作为研究的着重点。事实上，音乐人类学的这种新视角、新变化和新趋势也影响了整个音乐学研究领域，正如 2001 年版《新格罗夫音乐与音乐家辞典》“音乐学”条目中对学科性质给予了新的界定，即“音乐学研究不仅针对音乐自身而且应该包括与之相关的社会和文化环境中的音乐人的行为。而且，音乐学的研究视角已经从对音乐作为产品而转向为关注包括作曲家、表演者和音乐消费者在内的音乐活动的过程。”①

在这种“过程”研究中，主要表现在几种情形之中。其一是音乐人类学的新发展不仅关注当下的变化，也同样注意历史的变迁，与史学家所追求的历史模式变化研究不同，音乐人类学家在新的研究趋势中更多地关心文化内部激发的变化，以及通过与其他音乐和文化接触而发生的变化。其二是西方化的影响带给不同民族中的音乐的变化，西方音乐观念和体系所产生的影响是显而易见的，学者关心基于不同社会和传统的音乐面对西方化影响和冲突的反应及其方式。“保存”、“丢弃”，或“博物馆化”或“兼容”等所呈现出来的对待传统音乐的态度，学者对此进行了总结，诸如其中有 11 种分类、9 大类，以及“西方化”和“现代化”等(Blacking，1978；Nettl，1978；Kartomi，1981；Shiloah and Cohen，1983；Mclean，1986)。以上两个方面

① *The Dictionary of New Grove Music and Musicians*, Term“Musicology”, 2001, Vol. XVII, p. 488.

可以归纳为“变化与文化适应”(Change and Acculturation[①])问题的研究。

“过程”研究非常注意现代化的社会发展带来的“大众媒体”作用,研究开始关注那些非西方和少数族裔音乐的录制并商业化程度对特定少数族裔群体消费所产生的影响(Racy, 1976, Gronow, 1982),电影音乐、非洲和印度尼西亚流行音乐的研究(Arnold,1985)为研究开启了新方向。大众媒体的现象主要体现在音乐的“城市化”现象上,也因此音乐的城市化研究成为音乐人类学的新趋势,音乐多元化是城市化研究中的主题,曾已是多元文化结构的城市随着现代城市化急剧发展,带来的移民涌入和多元化音乐在其中所承担的角色和作用引起了学者们的很多关注,诸如研究已经涉及的内容有乡村民间音乐进入城市后的境遇(Erdely,1979)、古典音乐在亚洲城市现代化中的处境(Riddle,1983)、流行音乐与已有音乐在风格和体裁上的融合(Coplan,1985),也有少量涉及“城市田野”作业的论述(Schramm, 1982),以及前文提及的内特尔主编的《八城市音乐文化:传统与变迁》,其中荟集了不同类型的城市的不同音乐的研究:《伊朗马什哈德和邦加努尔德的艺人角色变迁》(Blum)、《去我的城市:海岸角! 加纳“高尚生活”的社会历史》(Coplan)、《马德拉斯的音乐:一个文化传统的城市化》(L'armand)、《德黑兰的波斯古典音乐:变迁的过程》(Nettl)、《伽拉纳斯:德里及周边城市“乐社”的诞生》(Neuman)、《旧金山华人社区的乐社和乐队》(Riddle)、《维拉克鲁斯的音乐生活》(Stigberg)、《塞拉里昂弗里敦的流行音乐及非洲认同》(Ware)。

“过程”研究的现象中随着新视角的转换,新的问题时而产生,例如“文化残存”(Survivals)命题变得较为突出。在异地文化中“边缘”地保存着某种原有传统的音乐因素的关注是“文化残存”研究的早期内容,诸如美国的英国民歌研究(Cecil Sharp)、俄国的德国移民音乐(Georg Schünemann),从一些不为世人所知的歌曲、曲目和乐器中试图来寻找支配文化中心与周边关系的原则。之后的研究包括美国黑人音乐的非洲因素的残存和欧洲手段的借用的问题(Westcott,1977),成为了该领域研究的第二次高潮。这段时间里,研究主要涉及两大方向,即音乐的迁移问题或随之在新语言环境中的残存和音乐活动中所涉及的社会惯例和习俗的残存现象。亚洲因素在美洲音乐中的残存是一个较为新的内容,从不少研究者(Riddle, Carlin, Wong,Arnold,1985)的成果体现了亚洲传统音乐的形式在新环境中的适应性。同时,音乐也成为了特定族群的象征而长期地保持着持久的作用,例如旧金山华人戏曲、以色列音乐中的中东因素等(Gerson-Kiwi 和 Shiloah,1981)。学者们似乎很少再关心过去的遗存,而更多地投入了对新近变化“过程”的兴趣。

在“过程”研究中,音乐人类学家受社会史研究的影响,也关注音乐所涉及的

---

① Acculturation 是指一种文化被逐渐吸收和适应过程,因此也被中文解释为“文化适应”、“文化互渗”或“涵化”。

"复兴"(Revitalization)问题,研究音乐作为整合社会和促进少数民族认同的文化标识的重要作用。音乐人类学家也进行"传记"写作,通过音乐人物的生活史来显示个体在音乐活动的意义(Ives,1964;Vander,1988;Nettl,1968;Treitler,1974;"传播与形式",1982)。在音乐人类学的"过程"研究视野中,"历史"研究依然是学者的兴趣点,但是他们更多地关心那些非书写记载的音乐活动的变化,以及分析导致这些变化的动因,从早期史料中挖掘与音乐相关的各种社会因素,将"人类生活中的音乐"(*Music in the Life of Man*)作为重要的研究理念(Kickmann,1985;Harrison,1973;Oesch,1984;Blum, Bohlman 和 Neuman,1991),研究成果在一定程度上体现了梅利亚姆的"三分模式"[①]的实践。[②]

从静态转向为动态的研究范式的"过程化"是基于方法论上的探索,这也体现了社会人文学科的影响下的学科研究问题和研究手段的变化。2001 年版《新格罗夫音乐与音乐家辞典》"音乐人类学"条目的第四部分"当代诸理论问题"更为客观和明确地指出当代音乐人类学发展与人文学科的密不可分的关系。文中列举的10 个问题分别讨论了当下与音乐相关的社会和文化前沿问题,即 1)理论与文化、2)社区及其音乐、3)族群性、4)民族主义、5)离散与全球化、6)种族、7)生理性别与社会性别、8)新历史主义、9)理论实践、10)音乐理论和分析。

有关音乐文化问题,当下音乐人类学与社会科学和人文学科共享诸多"后理论主义",学者开始质询学科理论的历史和政治环境,并对众多学理问题进行反思,诸如对文化观念是否依然是音乐人类学研究的统一标题进行质疑。然而,文化批评作为政治行为的一种形式的观点仍然屡见于当代音乐人类学著作之中。也因此,"音乐在文化中并作为文化"的研究模式还将继续引发更多的问题。

音乐文化问题始终驱使学者关注各种不同社会环境下的音乐活动状态,音乐和舞蹈产生的社会整合意义所产生的"深层的社会性"体现为一种社区共同体所反映的参与分享和情感表达的特殊语境与集合体。与此相关的族群性也因此成为了20 世纪末的十年间音乐人类学家一直关注的问题,因为族群性问题体现了学科从音乐与社会关系研究中转向更为深层、复杂和多元的音乐风格与社会关系中生产差异方式的探究方向发展,因为族群性已经成为了一种象征,它对社会空间作用不仅是体现为"存在"的差异,而是反映为集多样性、不稳定性和历史性于一身的差异形成过程中相互调适的产物。这方面的研究致使作为民族国家建构过程的产物,由此而引发的民族主义更是成为音乐人类学的极大兴趣。

---

① 即指"声音—行为—概念"。

② 以上"过程"研究的分析和总结参照了内特尔的有关论述,详见 Bruno Nettl 在其"Recent Directions in Ethnomusicology", in *Ethnomusicology: An Introduction*, ed. by Helen Myers, New York: W. W. Norton & Company, 1992.

在全球化或者确切说是西方化背景下，民族主义成为了“西方利益集团”之外的国家进行抵抗的代言。20 世纪晚期的 20 年，音乐人类学越来越涉足于音乐与政治关系的探讨，不仅开始关注那些“人为并非自然的”音乐元素在参与建构民族主义旗帜下的想象的国家共同体的作用，而且也研究音乐在文化上层建设作为后殖民主义动力中的意义。同时，学者也注意到，通过差异建构的他者化（Othering）成为了种族建构与现代性结合的民族音乐文化建构的过程。事实上，“他者化”形式关系到民族国家境内与境外的人口流动，从而构成了音乐文化所呈现的“离散”与全球化现象。在此背景下的大众媒体音乐与“微型音乐”与杂交和混血全球文化意识一起，使得音乐文化渊源及其认同问题成为新的关注点。

族群性问题经常与种族意识联系在一起，这两个词语时常互换使用。但是二者的性质事实上有所不同，前者具有强制的意味，而后者是选择性的。对于种族问题在音乐中表现，更多地集中在黑人音乐上，学者注意到黑人音乐所具有的强有力的表现力在一定程度上体现为意识形态上的抵抗和颠覆的态度。另一个新颖且具挑战意义的视角就是性别问题，在女权运动的影响下，为数众多的研究将主题安放在女性音乐世界、性别意识音乐作品，以及将批评的矛头指向男性偏见，也因此形成了从音乐角度来审视生理性别与社会性别问题的探讨。

上述各类政治性、社会性问题的关注不断被强化，主要是社会人文思潮的影响。20 世纪晚期，新历史主义融入各种解释学的阐释模式表现出了很强的学理优势，开阔了跨学科研究的趋势。在它的影响下，历史学、人类学、社会史研究，以及音乐学研究都发生了重要的变化。人类学由系统性、结构性向特殊、经验和地方区域性视角转变，人类学的历史学倾向和历史学的人类学关注，小传统的大文化叙事，地方性知识与普适性文化关系的审视，以及对稳定性“经典历史”的颠覆，改变了人们认识和评价世界及其文化的纬度、立场和观念。

新历史主义和实践理论使得音乐人类学家“转向历史”，这种转向促使学者们运用解释学的哲学基础，以音乐解释历史的思想打破了“经典音乐历史”的堡垒，以“远距离”的姿态反思、解构及重新审视了音乐历史发展的客观性、普适性与解释性、特殊性的关系。特别是针对音乐在重塑历史和当下及将来中的意义进行了新的追问，构成了时间理论的双重关注，即音乐生产的环境和音乐实践自身生产过程。

这一时期关注的问题都不是传统的音乐学关注的内容，而事实上都是人文社会科学思潮影响下介入音乐或者音乐融入与大文化之中唤起的思索和引发的问题。即便是音乐人类学领域中“音乐理论和分析”，从字面上看似乎是音乐专业技术的研究，但阅读《新格罗夫音乐与音乐家辞典》（2001）该条目的相关内容可知其实也同样是有关文化问题的讨论：

> 20世纪60年代学院式音乐理论和音乐人类学分道扬镳。音乐人类学家逐渐转向格尔茨的解释学和民族性美学的研究，关注但以怀疑的眼光审视西方音乐理论在非西方音乐中的运用。而学院式音乐理论和分析的许多重要手段更多用于战后欧洲及美国先锋派音乐的研究且趋于规范化。在音乐人类学家们看来，对于那些没有音乐理论的民族来说，理论只是欧洲人用于表述其历史和政治上优越的一种方式。
>
> 对音乐人类学家来说，有关理论的一个典型问题是围绕着以一般词语，或者还是以“逻各斯中心”[①]的形式语法来表现音乐。虽然这根本差异的假设也受到批评，但是，当源于语言学的权威理论模式运用于音乐形态之时，“逻各斯主义中心论”更是遭受责难。近来后结构主义和皮尔士学派的符号学寻求提供多种理论化的方式来解决音乐的意义表达，可以避免索绪尔的能指和所指的明显差别所产生的缺陷，以期表达音乐意义的各种特殊性(Turino，1999)。[②]

随着音乐人类学的思想化、哲学化和人文化发展，它的音乐文化思维观念和方式在很大程度上带动了整体音乐学观念的变化、领域的扩展和方法的多样。内特尔曾在谈及“音乐人类学的冲击”现象时，论述了产生影响的三个方面，即当代音乐会生活、音乐教学体系和作曲的发展，此观点发表的时间是1992年。之后的十年间，音乐人类学的价值和作用不断地被重视和认可，其不仅是影响了上述的音乐实践活动，而且更是普遍接受音乐人类学已经对音乐学大学科的定位及其功能产生了重要影响。正如学者曾强调音乐人类学“探求关于人类音乐最基本的问题”的性质是无疑的，它所产生的重要影响和积极作用也是无疑的(Rice，1987；Qureshi，1987)。这点已经从《新格罗夫》(2001)的“音乐学”条目的论述中得到了充分体现。

20世纪末音乐人类学保持着开放的姿态来接受新的问题，包容各种不同的方法论，研究范式的不断变化已经成为了常态化。它不再为学科发展过程中形成的

---

① 逻各斯中心主义是西方形而上学的一个别称，这是德里达继承海德格尔的思路对西方哲学的一个总的裁决。“逻各斯”出自古希腊语，为λoyos(logos)的音译，因为它有很多含义，汉语里很难找到相对应的词。著名哲学史家格思里在《希腊哲学史》第一卷中详尽地分析了公元前5世纪及之前这个词在哲学、文学、历史等文献中的用法，总结出十种含义：(1)任何讲出的或写出的东西；(2)所提到的和与价值有关的东西，如评价、声望；(3)灵魂内在的考虑，如思想、推理；(4)从所讲或所写发展为原因、理性或论证；(5)与“空话”、“借口”相反，“真正的逻各斯”是事物的真理；(6)尺度，分寸；(7)对应关系，比例；(8)一般原则或规律，这是比较晚出的用法；(9)理性的能力，如人与动物的区别在于人有逻各斯；(10)定义或公式，表达事物的本质。引自“百度百科”http://baike.baidu.com/view/606321.htm 21K 2008－7－23

② 以上文字为笔者翻译。

各类学派、思潮、方法、理念之间的问题、质疑、争议和挑战所束缚，通过不断地调整自我，以更为完善的学理方式来面对人类音乐文化的复杂性、多样性和变化性。

第六节　音乐人类学的中国实践

音乐人类学的中国实践在很大程度上一方面受到 Ethnomusicology 理论与方法传入中国所带来的重要影响，另一方面也与中国传统音乐研究的发展密切相连，以及与中国社会改革开放及其在意识形态方面的变化有着千丝万缕的联系。

从 20 世纪前后的大格局来讲，20 世纪是中国传统音乐研究的转型阶段。20 世纪之前，中国传统音乐是中华民族音乐文化的全部，体现为戏曲、说唱、歌舞、民间歌曲、传统器乐合奏、民间乐社，以及仪式信仰音乐活动等。20 世纪开始，中国音乐的格局开始了变化，传统与现代、中国与西方、民间与城市、流行与经典等社会文化大环境的影响下，音乐形式和内容都发生了深刻的转型，随之而产生的中国传统音乐研究的特征体现为以下几个阶段：

1. 西方视角返观中国传统音乐的价值

音乐人类学的中国实践的萌芽起始于 20 世纪初，受五·四新文化运动旨在通过西学的引进来改造旧中国的影响。两位重要的新文化运动积极倡导者与中国传统音乐研究紧密相连，其一是音乐教育家、上海音乐学院创始人萧友梅。

萧友梅早年留学日本，并加入同盟会。之后留学德国，于 1916 年在德国莱比锡大学以论文《十七世纪之前的中国管弦乐队的历史的发展》获得了博士学位，萧友梅成为了中国在欧洲获得音乐学博士学位的第一人。该论文不仅对尚属于空白的研究领域进行了大量的资料整理，梳理出一条中国传统乐器发展的脉络，而且其撰写此论文的目的非常清楚，希望通过他在欧洲学习获得的比较音乐学的知识，分析出中国传统乐器发展所存在的问题和不足。他论述到，历代皇朝对于音乐的统治和社会动荡的干扰，“保守的伦理学家的排拒”，“根本没有促进音乐的学院教育的发展”，以及缺乏先进的音响学、记谱法和复调音乐作曲技术。最后他指出，“中国人民是非常富于音乐性的，中国乐器如果依照欧洲技术加以完善，也是具备继续发展的可能性的”，“我希望将来有一天给中国音乐将会迎来一个发展的新时代，在保留中国情思的前提下获得古乐的新生，这种音乐在中国人民中间已经成为一笔财产而且要永远成为一笔财产。”①

真正意义上中国学者学习西方比较音乐学方法并付诸实践研究的是王光祈。王光祈是一位新文化运动的倡导者。早年与李大钊、曾琦等发起“少年中国学会”，后又在陈独秀、蔡元培、李大钊等支持下创建“工读互助团”。20 世纪 20 年代，王

① 陈聆群：《中国近现代音乐史研究在 20 世纪》，上海音乐学院出版社，2004，第 172—173 页。

光祈留学德国，先学德文和政治经济学，改学音乐，师从"柏林学派"的重要人物霍恩波斯特尔、萨克斯等著名音乐人类学先驱，深受比较音乐学的影响，1925 年在德国撰写了《东方民族之音乐》。王光祈在该著作向国人介绍了他认为的"世界三大乐系"，即中国、希腊和波斯音乐体系，他通过大量乐律学的数据对此三大乐系进行了比较研究。[①] 这是中国学者第一次使用比较的方法，将中国音乐安放在世界音乐范围中进行审视，其目的不同于"柏林学派"主张"进化"思想，而是期待通过这样的比较研究方法，让国人充分了解中国音乐的特点和与其他民族音乐之间的差别，从而达到振兴中国传统音乐的发展。这样的理念在其于 1924 年撰写的《东西乐制之研究》的"序言"中阐明得非常清楚，他说："吾将登昆仑之巅，吹黄钟之律，使中国人固有之音乐血液，重新沸腾。吾将使吾日夜梦想之'少年中国'，灿然涌现于吾人之前。"

以上两位为音乐人类学的中国实践开启的萌芽所呈现的特点为，本着热爱民族音乐文化，但从西方视角返回来审视中国传统音乐文化的价值与意义。

之外，受民主主义革命家和教育家蔡元培对民族学的支持，1918 年在北大发起的"歌谣运动"成为了新文学运动的一部分，积极参与该项运动的有著名语言学家刘复（字半农）。刘半农于 20 世纪 20 年代赴英国伦敦大学，后入法国巴黎大学学习语音学，并以《汉语字声实验录》、《国语运动史》获得法国国家文学博士学位，回国后任北京大学教授等职。刘半农积极参与"民歌运动"，收集民间曲调，而且还创办了《歌谣》周刊。之后其弟著名音乐家刘天华也参与了民歌采风，为之后的民间音乐收集和研究作出了重要贡献。参与民间方言调查和民间歌谣收集工作的还包括当时在中央研究院历史语言所任职的著名语言学家赵元任。"歌谣运动"就犹如当时"比较音乐学家－心理学家施通普夫和人类学家博厄斯联手在美国西北海岸调查印地安人的语言和音乐的做法。"[②]

在此特别要提及，另一种具有重要意义的音乐人类学的中国实践的启蒙，即是 20 世纪 30 年代前后的中央研究院里一批留学回国的具有一定现代人类学意识的学者对少数民族及其音乐的考察，并完成的以描写为特征的民族志成果。诸如较为典型的成果体现于《松花江下游的赫哲族》（凌纯声，1934）、《湘西苗族调查报告》（凌纯声、芮逸夫，1937），以及费孝通、王同、林惠祥、林耀华等学者对于广西瑶族、台湾高山族、凉山彝族等地的调查。虽然其中涉及的音乐内容较少，但其意义与西方早期人类学家介入音乐研究的情形是完全一致的。这也是极其典型的音乐人类

---

① 杜亚雄：《20 世纪民族音乐学在中国的发展》（上），载《乐府新声》（沈阳音乐学院学报），2003 年第 2 期。

② 汤亚汀：《西方民族音乐学思想对中国的影响：历史与现状的评估》，载《音乐艺术》，1998 年第 2 期。

学的中国实践的启蒙。

2. 中国音乐传统的历史梳理与实地考察初步

学界公认王光祈为音乐人类学的“中国实践”中借鉴比较音乐方法的第一人，然而，他的知识和努力是否对当时中国传统音乐研究起到作用，是否当时的学者应该承接他的努力，接受西方比较音乐学的方法来从事中国传统音乐研究，这是一个复杂的问题。[①] 其一，萧友梅、王光祈当年赴欧洲留学，在很大程度上是受到新文化运动的影响，特别是王光祈是因为“少年中国”之梦的政治理想的失败，不能说是逃避，至少也是回避了严峻的政治现实而转为艺术的学习，希望能通过“改良”主义的方式，借鉴西方大炮和枪弹的同时，也借鉴西方的音乐理念，来达到“救国济民”的理想。因此，在这样的观念和政治理想指导下的比较音乐学借鉴不完全是从学科建设的角度出发的。其二，从萧友梅和王光祈的学习背景，我们可以看到，他们两位并非音乐出身，更不是中国传统音乐环境中走出来的音乐学者，因此，他们在对中国传统音乐研究上的贡献更多是理想上的“救国济民”政治诉求，西方比较音乐学方法上的传递者。更重要的是，留学在外的学子，身处异国从感情更是加剧了热爱祖国文化的心态，另一方面也由于在国外，相对更容易从“局外人”的角度来审视中国传统音乐的得失。其三，对于王光祈作为中国比较音乐学先驱的认定和评价是20世纪80年代以后的事情，即 Ethnomusicology 理念和方法较为系统地传入中国获得一定程度认可以后发生的。所以，从客观历史和学术传统本身来看，在当时要承接王光祈的“学术传统”是不现实的。其四，如果当时的历史条件允许我们顺利地接受西方音乐人类学的思想，具有了完整的学科建设的概念，将比较音乐方法从王光祈手中承接了下来，这将会改变中国传统音乐研究的轨迹吗？如果是，这将是一条什么样的轨迹呢？它是否将有利于中国传统音乐的研究？

另外还有一点，中国传统音乐虽然在20世纪初的一段时间中处于“冷冻”状态，西方音乐文化随着大炮枪弹伴随下的殖民文化涌入中国，似乎传统音乐前景岌岌可危，然而，两千年积累的传统是历史的积淀，对于浩如烟海的音乐传统的发展问题，并不是一两个人的学说或观念能够承担得了的。学科的建设需要更多的学者参与及学人集体的力量。

事实上，对中国传统音乐研究的真正意义上的全面展开，是从20世纪30年代前后开始的，刘天华和杨荫浏是具有开拓意义的先驱。1927年，刘天华等筹办了“国乐改进社”，对传统音乐的发展提出了自己的主张。我们在《国乐改进社缘起》一文中看到了刘天华对于传统音乐收集和整理的计划，提出尽力所能地去搜集国乐图书、乐器，刊印古今乐谱、记录乐曲、录音收藏重要的表演，并且改良中国传统的记谱法和乐器。相比起中国传统音乐研究大部分学者都投身于民歌研究来说，

---

① 萧梅：《20世纪中国民族音乐学实地考察问题》(上)，载《音乐艺术》，2005年第1期。

对传统记谱法、乐器的改良以及大量收集民间器乐作品这几方面成为了刘天华在中国传统音乐的发展及其研究中起到了独特且重要的作用。乐器改良中做出最突出的贡献是着力于对传统二胡的改革，对此，学者乔建中认为："刘天华在 1915 年以《病中吟》为开端的二胡音乐创作及其在此后 17 年中完成的'十大二胡名曲'，不仅为这门艺术在新世纪的全面、迅速、高水平的发展揭开了历史的新篇章，而且，还带动了其他民族乐器，诸如琵琶、古筝、笛子等的创作、表演、教育传承也进入了一个全新的时代。同时，更为中国民族器乐艺术迎接文化变革、寻求发展之道、开辟新天地举行了奠基礼。"①

同时代对中国传统音乐的研究做出重要贡献的是一代国乐大师杨荫浏。杨荫浏七岁开始学习音乐，拜道教音乐家为师，学习各类民族乐器，十二岁加入江南昆曲馆社"天韵社"，习唱昆曲和演奏琵琶、笛箫等乐器。其年轻阶段一直学习民间器乐，并抄写过"十番锣"等许多民间音乐曲谱，特别是缮写油印《天韵社曲谱》六册供曲社同仁们习唱，这是其早期收集整理传统音乐的活动。20 世纪初刘天华受蔡元培的聘请在北大音乐传习所教授传统器乐演奏之际，杨荫浏于 1922 年和 1923 年间陪同美国音乐家在无锡采集录制民间音乐，不久还在《锡报》上发表介绍天韵社、论述昆曲演唱及其伴奏特色的文章，开启了对传统音乐进行理论研究的萌芽。1936 年他进入燕京大学音乐系任教，开始了专业从事中国传统音乐研究。那年暑假他回到无锡继续进行搜罗"十番锣"的工作。其不久在燕京大学实验室研制金属管律，完成论文《平均律算解》，1937 年至 1940 年间，杨荫浏返回无锡长期与道教友人交流切磋，整理了《梵音谱》和《锣鼓谱》。在那段时间里，只要有机会，他往返于上海、无锡、北京和重庆，参加了各类民间音乐的活动，包括古琴、琵琶、箫、笛演奏和昆曲演唱，道教音乐、民间吹打、戏曲唱腔的乐谱记录和整理，乐器音位调律、管律和律学计算，并且与演奏大家和民间艺人广泛交往，不仅是其个人音乐知识和实践的积累，为日后全方位推进中国传统音乐的发展做好了充分准备，使其成为一代国乐大师奠定了基础，而且也是为中国传统音乐研究的初创起到了至关重要的作用。正如乔建中评价的那样：中国传统音乐研究"它的前期（二～三十年代）仍受到'旧学'的影响，直到杨荫浏先生把对传统音乐的实践、考察、采集工作引入其中之后，情形才大为改观。"②

此时杨荫浏对中国传统音乐的研究已经是一种自觉性的行为，是一种学科建设意义的活动。就如他于 1936 年至 1937 年在燕京大学任教时所明确表示的那样："国乐却待要认清了来路，才可以有合理的去路，以往我们对于来路，认识得还

① 乔建中：《一件乐器和一个世纪——二胡艺术百年观》，载《音乐研究》，2000 年第 1 期。

② 乔建中：《20 世纪中国音乐学的一个里程碑——新解杨荫浏先生"实践—采集"的学术思想》，载《人民音乐》，1999 年第 11 期。

不够清楚，所以我们需要时时回头反顾。"这也是之后他于 1942 年在重庆青木关教授"国乐概论"和"中国音乐史"的理论思想基础。1944 年代杨荫浏完成了巨著《中国音乐史纲》，为中国音乐史学研究奠定了重要的基础，特别是他于 1942 年至 1944 年间连载在《乐风》杂志上的专论《国乐前途及其研究》，被学界认为是当时最具有学术价值的有关中国传统器乐艺术研究的论文，直到之后的数十年间，依然产生广泛影响。

这段时间中，对中国传统音乐研究产生过积极作用的还有一个重要因素即音乐教学机构。北京大学曾在历史上对中国传统音乐的发展及其研究产生过相当重要的影响。在五·四新文化运动的影响下，北大曾先后出现过两个音乐社团，即音乐研究会（1919—1922）与音乐传习所（1922—1927）。蔡元培于 1916 年出任北京大学校长时，成立了"北京大学音乐团"，转年更名为"音乐会"，1919 年改组为"音乐研究会"，蔡元培亲自任会长，设钢琴、提琴、古琴、琵琶、昆曲五个组。该所简章提出"以养成乐学人才为宗旨，一面传习西洋音乐（包括理论与技术），一面保存中国古乐，发扬而光大之。"为了实践中国传统音乐并使之发扬光大的理想，北大"音乐研究会"及之后的"音乐传习所"中聘用了不少国乐名家，诸如上文提及的刘天华，还有 1919 年留日回国著名演奏家王露被聘为导师，教授琵琶和古琴；著名学者、戏曲理论家吴梅为昆曲组导师。这两个音乐社团虽然维持时间只有八年，但对中国近代音乐的发展起到过极其重要的作用。

3. 民间素材的采集、研究与创作

1930 年代末，在延安聚集了一批音乐家，1938 年在吕骥倡导下成立了"民歌研究会"，三年后改为"中国民间音乐研究会"，许多音乐家深入生活，调查采集民间音乐素材，从而产生了许多有关民间音乐研究的文章，诸如冼星海的《论民歌的研究》、《论中国音乐的民族形式》、钱仁康的《论民歌》、吕骥的《中国民间音乐研究提纲》、沈知白的《民间音乐与民族音乐的建立》，以及安波的专著《秦腔论》等[①]。这些研究的着重点主要在民间音乐的音阶、调式和曲调构成研究，民间音乐的曲式、体裁和节奏的研究，民间器乐曲的流传历史和演奏方法和流派的考察，以及民间音乐的演唱和表演等探讨，归结这些研究，它们的目的是为了音乐作品的创作，从这些民间音乐中寻找一定的规律、素材和特征。而且，除了沈知白是理论家，其他研究人员都主要是作曲家，从他们当时创作的大量音乐作品中，可以清楚地看到民间传统音乐的研究给他们带来的影响。

刘再生论述道："在近代音乐史上，重视民间音乐研究和接受民间音乐熏陶的音乐家不乏其人。刘天华、黎锦晖、赵元任、黄自、聂耳、任光、安娥、冼星海、江文

---

① 乔建中：《20 世纪中国传统音乐研究论纲》，载《国乐今说——乔建中音乐文集》，上海音乐学院出版社，2005，第 5—8 页。

也、贺绿汀、丁善德、谭小麟等音乐家或则深入民间进行田野采风，收集与整理民谣与民间音乐，或者从民间音乐中汲取养分进行创作。这和他们重视音乐创作和民间音乐关系的思想有着密切关联。40年代，延安'鲁艺'的音乐家们则在民间音乐的搜集、整理与研究方面取得了前所未有的成绩。"①

在中国传统音乐研究的发展过程中，另有一个重要的民间音乐研究组织"山歌社"的活动与杨荫浏在重庆那一段时间所做出的贡献同样有意义。"山歌社"由一批作曲组的同学发起于1946年3月31日在重庆青木关"国立音乐院"成立，其宗旨是"以集体的方式来搜集及整理本国音乐、介绍及吸收西洋音乐、普及音乐教育、提高音乐水准，而达到建立民族音乐之目的。""山歌社"于新中国成立之后解散，前后活动的五年之间，它组织了搜集、整理民歌，并进行民歌编配和举行民歌演唱会等大量活动。同时，"山歌会"以办报和出刊的形式对传统音乐进行理论研究。

4. 音乐形态的科学分析

中华人民共和国成立之后，传统音乐研究得到了空前的发展。首先是从学科建设的角度提出了"民族音乐理论"的概念，并且中央音乐学院（1950年）及上海音乐学院（1953年）和东北鲁迅艺术学院（1949年）都先后成立了"民族音乐研究室（部）"。例如，1953年初，上海音乐学院成立了"民族音乐研究室"，第一件工作就是编辑一本《中国民歌集》，经过半年时间，对华东、中南、西南、西北、东北五个区的有代表性的民歌进行了选辑，并且一律翻译成五线谱，完成了这项工作。1954年暑期，"民族音乐研究室"集体前往山东进行采风，根据高厚永的回忆，当时研究室一行六个人带着照相机和钢丝录音机前往采访和收集民间音乐。之后，根据这一采风的成果整理成册刊出了油印本，"黎英海、夏野出了《山东吕剧唱腔集》，胡靖舫出了《山东琴书》，于会泳出了《山东大鼓・犁铧大鼓》，高厚永、韩洪夫出了《山东五音戏唱腔集》。"这些资料刊出后向全国艺术音乐院校进行交流，"这一举动，影响很大，全国各地都知道上海音乐学院有一个民族音乐研究室。"②

"民族音乐研究室（部）"这一专门学术机构，将研究与教学结合在一起，具有标志性意义的是，其一，建立了专门研究传统音乐的高等学府中国音乐学院，培养和造就从事传统音乐的专门人才，其二，出版了《民族音乐概论》，为促进传统音乐研究成为一个学科构建了理论和范畴的框架。在之后的长达近30年的时间中，不仅在各地相继成立了不同规模和功能的音乐研究所从事传统音乐的研究，各大音乐学院开始设立传统音乐的教学课程，在研究和教学构成的一批相当规模的学术队伍的努力下，产生了大量的传统音乐研究成果，诸如之前提及的学者们共同编写的《民族音乐概论》、夏野的《戏曲音乐研究》、中国音乐研究所编辑的《民族音乐研究

---

① 刘再生：《中国音乐史简明教程》，上海音乐学院出版社，2006。

② 详见高厚永：《我所经历的民族音乐研究室》，载《音乐艺术》，2007年第3期。

论文集》、《中国民歌》、《湖南民间音乐普查报告》、《十二木卡姆》、杨荫浏的《中国音乐史稿》、赵宋光的《论五度相生调式体系》、高厚永的《民族器乐概论》、叶栋的《民族器乐的体裁与形式》、袁静芳的《民族器乐》、武俊达的《昆曲唱腔研究》、刘国杰的《西皮二黄音乐概论》等。其中特别需要提及的是于会泳在其民族民间音乐的《腔词关系研究》提出了“腔词关系”是民族声乐的关键所在，并且提出民族音乐的研究要注重纵横两个方向的体系化研究，他曾欲建立非常具有民族特色的“润腔学”。

于会泳《腔词关系》，其对“腔词音调关系”、“腔词节奏关系”和“腔词结构关系”这三大腔词关系进行了研究。于会泳对于腔词关系及其派生出来的诸多现象进行的整体系统研究，“确实是眼光远大而意义深远的。可以说，这是中国音乐最具本质意义的问题。”[①]回溯前面的论述，我们可以清楚地看到，之前所介绍的其之前的绝大部分对于中国传统音乐研究的文论所着眼的是在民间音乐或民歌学习的价值和意义，通过民歌采风和实践学习来振兴或提高民族文化。而我们在《腔词关系》中，所看到的却完全是“音乐本体”性质的阐释，也就是“科学研究”性质的音乐学术研究。

对于中国传统音乐进行“科学研究”所产生的成果中，必须提到的是《民族音乐概论》。《概论》共分为五章，分别是“民歌和古代歌曲”、“歌舞与舞蹈音乐”、“说唱音乐”、“戏曲音乐”、“民族器乐”。这五大分类的概念一直沿用至今，之后的众多中国传统音乐概论类的著作几乎都没有脱离这五大分类的方式。乔建中对《概论》的性质、方法和价值作过总结性的评价：“《民族音乐概论》的完成与正式出版，在20世纪中国传统音乐研究的历史上具有划时代的意义。因为这是有关中国传统音乐中最具代表性的品种的分类、形成、体裁及其艺术特征、规律的第一次系统总结。而且，它摒弃了以往从文献到文献的研究方法，而是在对现时存活资料采集、整理以及广泛吸收了很多学术成果的基础上展开的。在方法上有较大的突破性和参照意义。它为当代音乐界全面认识中国传统音乐提供了一个理论框架和一套基础理论。书中的五大分类法在很大的一个时期内对学术研究起到了引导作用；书中对相关体裁的进一步划分至今被音乐学界沿用；书中对某些品种音乐特征的精彩论述，至今给人启发。”[②]

在进行典型的“形态”研究的同时，传统音乐研究也向纵横方向扩展。一方面“田野实地”考察已经成为传统音乐研究的重要手段，收集第一手资料已经成为了学科建设的基础工作，例如《中国民间歌曲集成》工作全面展开，另一方面是开始关注中国音乐之外的东方音乐乃至亚非拉音乐的介绍和普及教育工作。由于受到这

---

① 乔建中：《20世纪中国传统音乐研究论纲》，载《国乐今说——乔建中音乐文集》，上海音乐学院出版社，2005，第28页。

② 同上，第27页。

两方面的学术新动态的影响，传统音乐研究出现了一些希望不仅仅停留音乐形态现象的分析，而挖掘音乐与之相关的人文社会环境的关系研究的动向。在此，还必须提及的是中国音乐研究所作为中国音乐学术重镇在此阶段及之后的发展过程中所起到的作用是至关重要的。

5. 音乐文化的认知

如前所述，在人类学思想不断影响下，20 世纪中叶 Ethnomusicology 诞生之后的历程中，其依然紧紧地沿着人类学观念的变化而一直在完善和发展自身。1964 年梅利亚姆的《音乐人类学》出版给予 Ethnomusicology 这一学科明确的性质和特征，人类学的思想、观点和方法成为了音乐文化研究的根本基础。随着梅利亚姆的音乐人类学思想的普遍接受，其不仅推动了这一分支学科本身的完善，而且极大地影响了音乐学大学科的成熟。音乐学研究不仅针对音乐自身而且应该包括与之相关的社会和文化环境中的音乐人的行为。而且，音乐学的研究视角已经从对音乐作为产品而转向为关注包括作曲家、表演者和音乐消费者在内的音乐活动的过程。音乐学的这种新趋势在极大的程度上受到了社会科学的影响，特别是人类学、民族学、语言学、社会学和其他文化研究的影响下所发生的。[①]

音乐人类学的理论传入中国要到大约 20 世纪 70 年代末。而 20 世纪早期王光祈倡导的比较音乐学没有在中国实践中延续是必然的。一是建立在“欧洲音乐文化中心论”基础上的比较音乐学与当时中国民族音乐研究者们为整理和发扬民族音乐文化的精神是相悖的，二是虽然比较音乐学重视音乐本体的研究，诸如音阶、调式和结构等研究，但其宗旨不在于形态分析本身，而是比较优劣和高低。其三是 20 世纪 40 年代中国传统音乐研究的全面展开的基础“应该是了解现在中国各民族、各地区流行的各种民间音乐的状况，进而研究其内容与形式的关系，演变过程的历史，从而获得中国民间音乐的一些规律性的知识，以为接受中国民间音乐优秀遗产，建设现代中国新音乐的参考。(吕骥，1948)”因此，当时的情形并不是为了构建传统音乐研究学科，而是为创作“现代中国新音乐”积累素材和用以参考。所以，水不到、渠不成，对于传统音乐的研究无论在学科观念的认识上，还是在具体实施的手段上都不可能直接踏上王光祈作为音乐人类学的中国实践的先驱为我们开辟的道路。一直要到 Ethnomusicology 建立后约 30 年，人们才有了接受新的学科理论的觉醒、要求和可能。

需要强调的是：其一，以上五个阶段的发展历程，其转型特征体现为从民族感情及政治倾向走向科学研究及国际化理性思考的学术研究和学科建设的过程；其二，各几个阶段的发展不是替代的转型，而是交替，或并置进行的；其三，各阶段之

---

① *The Dictionary of New Grove Music and Musicians*, Term“Musicology”, 2001, Vol. XVII, p. 488.

间是相互补充、不同视角的关系，特别是音乐创作、形态分析和文化认知是继承和发扬传统音乐的不同层面和意义；其四，这个转型是思想发展、学科成熟的自然进程，学科建设意识具有自觉性地增强。

自20世纪初至今，中国传统音乐研究及音乐人类学的中国实践经历了将近一个世纪，这是一个研究意识的萌芽状态到学科建设初见规模和成效的转型过程，这样的转型主要是学术思想和观念的变更带来的学科范畴扩展、学术范式与方法的调整和完善所形成的，这也是学科成熟的自然进程。我们看到，学科发展从单纯的民族感情触发返观传统，以民族形式救亡抗战的政治意识来整理、搜集和研究音乐，到以科学方法体系化地研究音乐本体，在基于注重音乐自身规律的基础上强调更多的人文关怀，并且通过广泛实时地与国际学界的互通交流，不断地深入音乐人类学的中国实践，并使之“本土化”和促进“中国经验”的积累，这是中国传统音乐研究及其音乐人类学的中国发展在学科建设意识自觉的充分体现。[①]

① 本章根据笔者发表于《音乐艺术》2006年第1期和4期的同名文章及2009年第1—2期《音乐人类学的中国实践与经验的反思和发展构想》的部分内容，进行整合、删节、修订和补充。

第二部分 · 理论与方法



第二章　音乐人类学的性质及学科名称

洛　秦

音乐人类学(Ethnomusicology)[①]是音乐学和人类学相结合的交叉性学科，其具有传统意义上的音乐学以探究音乐本体为主导的属性，同时又具有人类学视角下关注与音乐相关的社会和文化关系研究的人文特征。

作为学科研究范围而言，音乐人类学主要研究目前存活着的音乐事像，口头传统是其研究主体。同时，近年来受到历史人类学的影响，音乐的历史内容也逐渐受到音乐人类学的普遍关注。以往仅针对非欧洲的传统音乐研究的界限已经不再存在，而音乐人类学研究将涉及整个人类的音乐及其文化活动(包括对西方古典音乐的研究)。作为音乐学大学科的一个分支，音乐人类学的目的、视角和意义在于从音乐与文化的关系来探索人、行为及其音乐表现之间的相互影响，也即研究音乐现象发生的思想、理念及其促成的行为方式，将音乐作为一种文化来揭示其在人类生存、生产和生活中所产生的价值和意义。

20世纪中叶，随着学科的发展，荷兰学者孔斯特(Jaap Kunst)在其著作 *Musicologica: a Study of the Nature of Ethno-musicology, its Problems, Methods, and Representative Personalities* (Amsterdam, 1950)中首先使用了"Ethno-musicology"一词。继之，去除了分割线，"Ethnomusicology"正式成为独立的学科称谓替代了之前的"比较音乐学"，提倡"文化价值相对论"的思想，批判了音乐研究中的

---

① Ethnomusicology 一般被译为"民族音乐学"，本文拟采取音乐人类学的称谓，同时也包括 Anthropology of Music 的含义在内。与一般国内一些观念中的"民族音乐学"相比，在此提出的音乐人类学概念和方法更侧重于人类学的视角和理论基础。详见本章附录：洛秦《称民族音乐学，还是音乐人类学——论学科认识中的译名问题及其"解决"与选择》，原载《音乐研究》，2010年第3期。

"欧洲中心论"。在"文化价值相对论"的影响下，音乐人类学迅速成长不仅推动了这一分支学科本身的完善，而且极大地影响了音乐学大学科的成熟。2001年第7版的《新格罗夫音乐与音乐家辞典》"音乐学"(卷17，第488页)条目开篇中对音乐学性质给予了新的界定，提出音乐学研究不仅针对音乐自身而且应该包括与之相关的社会和文化环境中的音乐人的行为。而且，音乐学的研究视角已经从对音乐作为产品而转向为关注包括作曲家、表演者和音乐消费者在内的音乐活动的过程。音乐学的这种新趋势在极大的程度上受到了社会科学的影响，特别是人类学、民族学、语言学、社会学和其他文化研究的影响，而且与音乐人类学的发展有着密切联系。哈里森及其他音乐人类学学者早就在1963年提出："事实上，音乐学的整个功能将应该是音乐人类学的。"

第一节 "学科"概念及其界定

根据梅利亚姆的归纳，学者对Ethnomusicology的定义有40条之多，按照两种系统分类法，其一以音乐种类分类，根据预定的兴趣领域，以事物形成概念，这是形式的方面；其二以研究方法分类，即以切入问题的视角形成概念。汤亚汀据此方法在其《音乐人类学：历史思潮与方法论》中对各种不同的定义进行了梳理：

1. 按音乐种类的分类

孔斯特(1950)认为，民族音乐学研究的目标应是"所有非欧洲民族的音乐和乐器，包括所谓的原始民族和东方文明国家"。后来(1959)，他又作了补充，"人类所有文化层次的传统音乐和乐器"，特别提及"部落音乐和民间音乐" 以及"各种非西方艺术音乐"，尤其排除了"西方艺术音乐和通俗音乐"。其他的定义包括，民族音乐学"应该从口头传统的角度来研究所有的音乐"(Nettl, 1975)；"关注的是其他民族的音乐"(Wachsman, 1969)。根据近几十年的选题来看，还要加上宗教音乐、移民音乐、混合音乐以及孔斯特所排斥的通俗音乐和西方艺术音乐，而且传统音乐与宗教音乐中也包括了西方的这两类音乐。到了近十多年，民族音乐学的研究范围扩大到了城市，形成了城市民族音乐学(Urban Ethnomusicology)，研究"特定区域的人们所使用的所有音乐"(Hood, 1969)。

2. 按研究方法的分类

"下定义根据的是研究者的倾向，而不是根据论述所规定的任何界限。"(List, 1956) 如胡德(1957)所言，"民族音乐学是一种知识领域，研究目标是作为物理学、心理学、美学和文化诸现象的音乐艺术。"他在前面所引的1969年著名的定义中，也确认民族音乐学是"一种方法"。1960年梅利亚姆提出一个绝对是过程的著名定义，"研究文化中的音乐"(Study of Music *in* Culture)。1962年恩凯蒂亚提出"把音乐作为人类行为的一个普遍方面来研究，正日益被认为是民族音乐学的焦

点。"1970年代的这类定义，除了本章开头所引切斯的定义外，还有李斯特1971年的定义，"民族音乐学是一种交叉学科的研究，可以运用源自许多学科的方法，"以及梅利亚姆1973年对"文化中的音乐"的重大修改，即研究"作为文化的音乐"(Music *as* Culture)。最后他甚至认为"音乐就是文化"(Music *is* Culture)。

1970年代其他定义如，民族音乐学是"对特定民族的音乐实践的研究"(Chenoweth, 1972)；"广泛用来指对世界不同音乐体系的研究"Blacking,1973)；"研究族群音乐的表演和传播"(Merriam,1975)；"解释人类音乐行为的科学"(Herzer, 1976)。(以上分类与引文[至1977年]均参见Merriam,《"比较音乐学"与"民族音乐学"的定义：历史与理论的角度》,1977)。[①]

内特尔也曾提出了以"研究材料"、"活动类型"、"最终目标"三类进行定义分类，以及从"对音乐体系和文化的比较研究"、"对文化中的或作为文化的音乐的研究"、"以局外人的角度对一种音乐文化的研究"，此三类传统方式进行定义分类。

汤亚汀进一步论述到："由于其内涵不断扩展，近年来西方学术界又将学科主流倾向定义为：'在地方性或全球性的背景中，研究音乐的社会和文化方面。'(New Grove, 2001)另一方面，传统倾向仍然存在，即在相关的文化背景中研究音乐本体。学科主要思想来自人类学和音乐学，也借用了其他学科如社会学、政治学、经济学、民俗学、宗教学、语言学、心理学、生理学、教育学等，其多学科交叉的性质日显突出，继续产生着多种不同定义。本学科的研究分为两大范畴，即方法论和地区研究。前者研究学科各个时期及当今的各种思潮和理论框架，后者研究各民族具体的音乐文化。传统的研究对象是除西方艺术音乐和流行音乐以外的所有音乐，从无文字民族的音乐、口传音乐到亚洲高文化民族的传统音乐——包括宫廷、民间、宗教、城市音乐。近二十多年来研究对象又继续扩展，包含了非西方各国受西方影响的混合音乐，如现代创作音乐和流行音乐，尤其是移民音乐成为学术热点。此外，西方艺术音乐及流行音乐也开始进入本学科领域。由此观之，当今的音乐人类学几乎可以说是研究人类所有的音乐，无怪乎有人建议Musicology(音乐学)的名称应该归于它(Seeger,《音乐学研究：1935—1975》,1977)。"[②]

一般来说，学界皆称音乐人类学(或民族音乐学)为学科。然而，笔者认为音乐人类学是一种思想，而非学科。这是因为构成一门独立学科必须具有三个基本要素：1)独特的研究对象或研究领域；2)特有的理论体系，包括概念、原理、命题、规律等所构成的严密的逻辑化的知识系统；3)学科自身所需的方法论，即学科知识的生产方式。[③]

遗憾的是音乐人类学目前尚未建立其自身的学科"三要素"特性。其一，音乐

---

① 汤亚汀：《音乐人类学：历史思潮与方法论》，上海音乐学院出版社，2008，第5页。

② 同上，第5—6页。

③ 参见"百度学科"http://baike.baidu.com/view/145919.htm

人类学发展至今已经将其研究对象扩展到“所有音乐领域”，古今中外、城市乡村、古典流行、生理心理、社会个人、商业政治、宗教语言，只要与音乐相关，其几乎无所不包、无所不涉，因此而丧失了研究对象的独特性。其二，音乐人类学的发展历程与人类学及其他人文思潮的影响紧密相关，毋庸置疑，其整个知识体系就是人类学的。特别是其中音乐人类学主张的“文化价值相对”的思想，也就是人类学理论的重要基础。由此而被不少学者称之为人类学的分支学科。其三，在方法论上，田野考察和民族志写作是音乐人类学区别于音乐学其他领域的主要特征，而二者恰恰又是人类学的核心所在。即使音乐人类学试图建立自己的音乐本体的解读手段，但是眼下大量的研究成果依然不能摆脱音乐学的记谱和分析方式。

因此，严格地说，当下的音乐人类学更主要的是一种观念、思维和思想。但是，与此同时，我们又不得不将其视为“学科”。不仅由于其不断地努力使之为学科，而且如果将此舶来词语置于其文化背景，我们会发现，英语有关音乐学科的表述，只有 Musicology 和 Ethnomusicology 这两个词带有学科属性的 ology 后缀，这似乎也暗示了音乐人类学是作为相对于音乐学的另一个“学科”存在的。[①]

第二节 学科名称及其中文译名

如上文所述，Ethnomusicology 一词为孔斯特由 Ethno + Musicology 杜撰而成，最初出现于其 1950 年的著作《音乐学(*Musicologica*)[②]——一种(民俗、人种、民族、人类)音乐学性质的研究(*a Study of the Nature of Ethno-musicology*)：它的问题、方法及其代表性特点(*its Problems, Methods, and Representative Personalities*)》。此称谓在 1957 年被美国 SEM 学会(Society for Ethnomusicology)确定，并正式删去中间的连接符号“-”，直接称为 Ethnomusicology。[③]

早期的研究事实上与其前身比较音乐学(Comparative Musicology)没有太大的差别，其研究主要关注“原始的”、非欧洲的、民间和东方音乐。正如孔斯特曾论述，Ethnomusicology“就如其初的比较音乐学那样，其研究对象是研究人类所有文化层面(包括所谓的原始人群到文明国家)中的传统音乐和乐器。因此，我们的研究是调查除了西方艺术音乐之外的所有部落和民间音乐。”[④]

---

① 洛秦编：《启示、觉悟与反思：音乐人类学的中国实践与经验三十年·序言》，上海音乐学院出版社，2010。

② 笔者注：不是 Musicological。请参阅格罗夫辞典的 Ethnomusicology 条目。

③ Helen Myers ed., *Ethnomusicology: An Introduction*, New York and London: W. W. Norton &Company, 1992, p. 7.

④ 同上。

1964 年，梅利亚姆出版了其经典著作《音乐人类学》（*Anthropology of Music*），充分论述了 Ethnomusicology 这个学科的人类学特性及其方法。在欧洲，学者对该学科的命名各有不同，诸如德语国家的学者常称之为“音乐民族学”（Musikethnologie），或沿用旧名称“比较音乐学”（Vergleichende Musikwissenschaft）；部分东欧国家学者则称之为“音乐民俗学”（Musical Folklore）或“音乐民族志”（Musical Ethnography）。近年来，学者们意识到，Ethno 前缀曾经是对抗“欧洲文化中心”、针对 Musicology 拔地而起建立的标杆性词语，而如今当学科发展到了更高的学术境界之际，它已经成为了学科发展的“障碍”。著名学者恩凯蒂亚在 1985 年就批评：“由于音乐学总的被视为一种非常狭窄的音乐分析，因此，如果仅仅在其前面加上一个前缀‘Ethno’（民族），未免显得太机械了，这样势必导致我们对学科目前的发展趋势和研究领域的忽视。”蔡斯（Chase, 1972）甚至在更早的 1972 年就提出了他的建议：“我赞成一种有关‘Ethnomusicology’的想法……但我不赞成这一术语……我们需要的是一种具有更大范围的名称。”为此，他提出了“文化音乐学”（Cultural Musicology）的命名。研究人类所有音乐文化、探究“人如何创造音乐”成为了学科发展的核心目标，因此 Ethnomusicology 的命名似乎已经不能承载这样的使命。为此，除了梅利亚姆的“音乐人类学”（Anthropology of Music）称谓之外，之后也出现了词语不同构成的“音乐人类学”，诸如 Musical Anthropology（Anthony Seeger）或 Anthromusicology（Shelemay），以及 Anthropomusicology 的学科命名的建议。[①]

Ethnomusicology 的中文译名“民族音乐学”为我国学者罗传开 20 世纪 70 年代末从日文译名引入。1980 年在南京召开的首届全国民族音乐学学术研讨会成为了 Ethnomusicology 正式“登陆”中国的标志。自此至今，学科在中国的称谓引起了广泛的讨论，不仅涉及如何合适地对应 Ethnomusicology 的中文译名的争议，而且也涉及如何理解该学科的性质及其在“中国实践”中的意义进行了有意义的探讨。诸如，魏廷格于 1985 年发表了《对民族音乐学概念的思考与建议》一文；同年，魏将此文重新标题为《建议用中国音乐学概念替代民族音乐学概念》。稍后，乔建中、金经言在《关于 Ethnomusicology 中文译名的建议》（1985）中对 Ethnomusicology 中文译名提出用“音乐民族学”为妥的建议；随之，卢光的文章《“Ethnomusicology”一词的辨义与译名》（1985）建议 Ethnomusicology 的译名以“民族音乐学”为好。当年，杜亚雄也撰文建议 Ethnomusicology 中译为“民族音乐学”为妥，并指出“民族音乐学不等于中国音乐学”。1992 年，赵宋光在其《音乐文化的分区多层构成描述——关于音乐文化学学科建设的目标、方法、步骤的若干建议》一文提出了

---

① 详见本章附录：洛秦《称民族音乐学，还是音乐人类学——论学科认识中的译名问题及其“解决”与选择》，载《音乐研究》，2010 年第 3 期。

“音乐文化学”的称谓。接着,1993 年,萧梅、韩锺恩著述《音乐文化人类学》提出了“音乐文化人类学”的概念。21 世纪伊始,杨沐在《漫谈音乐人类学的定义与范畴》(2000)中强调,就学科性质和内涵,Ethnomusicology 称音乐人类学更为合适。之后,孟凡玉在《音乐人类学的范畴、理论和方法》(2007)中论述,“音乐人类学”概念相对而言比较清楚,比较准确地界定了学科的基本方法(人类学)和研究的核心对象(音乐)。最近,杜亚雄发表了《“民族音乐学≠音乐人类学”》[1],对于 Ethnomusicology 的不同译名,及其造成的不同学科的性质和范畴的不恰当进行了批评。

以上所述可见,Ethnomusicology 的译名及其学科性质问题在中国音乐学界引起了广泛关注。同时,学者也撰文批评了这种不同称谓的混乱现象,如连赟指出,“Ethnomusicology 多名称混用的状况使得大家对该学科的内容、范围和研究方法等产生了模糊认识。”“学界对 Ethnomusicology 的学科概念和中文译名一直未能统一,这给该学科的建设与发展带来了负面影响。”[2]《中国音乐》2008 年第 2 期刊载董维松的文章《重提“民族音乐”及其学科名称问题》论述到,“‘民族音乐学’是从日本引进的,学科的名称也是沿用了日语中这五个汉字(我看就是这五个汉字惹的‘祸’,把我们的思想和认识都搞混了,搞乱了)。”

因此,笔者于 2010 年发表了文章,对《称民族音乐学,还是音乐人类学——论学科认识中的译名问题及其“解决”与选择》(详见附录)提出了自己的见解。文中赞同并建议使用“音乐人类学”称谓,理由有以下四个层面:1)一般意义上的学科属性指向,所涉及的历史渊源、研究对象及范畴、学科观念、研究方法,以及学科属性;2)学科在中国语境中的困扰、问题与解决,其中包括“民族音乐学”概念指向不清、中国实践的历史与现状、与中国传统音乐研究的关系;3)不断发展中的学科趋势及其命名问题,探讨了 Anthro-musicology 的假设、Ethno 语义辨析、学科现状和趋势;4)学科“本土化”的意愿和终极目标。其中特别指出,在中国,“音乐人类学”称谓可视为一个折中的命名,作为众多前辈提出的民族音乐学、音乐民族学、中国音乐学、中国民族音乐学、音乐文化人类学、音乐文化学和文化人类学的音乐学的一种综合。其既可以避免直接翻译 Ethnomusicology 为“民族音乐学”的痕迹和由此带来的“误解”,同时,也有其在中国文化语境中不断发展、融合固有学科的各种传统和优势,而且又能体现其国际对话的地位和作用。这一选择不仅具有合理性,而且也在一定程度上反映了中国学者 30 年来探索 Ethnomusicology 的中国经验及

---

① 杜亚雄:《“民族音乐学≠音乐人类学”》,载《中国音乐》,2009 年第 3 期。

② 连赟:《刍议民族音乐学的历史演变、概念泛化及学科分野——兼论“民族音乐学”与“音乐人类学”和“音乐文化学”的关系》,载《人民音乐》,2008 年第 1 期。

其“本土化”反思的一种共同意愿。①

笔者认为，Ethnomusicology 仅仅是音乐学发展路途中的一个阶段，其以整个人类的音乐文化背景为范围，以研究人、研究社会、研究文化作为其目的和意义。因此，促使建构具有浓厚文化性质的音乐研究将是其终极目标，音乐人类学在不久的将来必将完成自己的使命，我们将迎接的是更为人文特征的音乐学。在这一层面和境界上，音乐人类学或民族音乐学（或其他）“殊途”同归！

① 洛秦编：《启示、觉悟与反思：音乐人类学的中国实践与经验三十年·序言》，上海音乐学院出版社，2010。

附录　称民族音乐学，还是音乐人类学
——论学科认识中的译名问题及其“解决”与选择

洛　秦

引　言

外来术语的译名从本质上讲是一个词语代码转换问题，也就是说一种特定语言中的符号移至另一种语言中，使之成为被移入的语言中可被同等意义理解的新符号。尽管这个符号在不同语言转换过程中，或者说在被理解和解读过程中或多或少会有一些“偏差”，但这些“偏差”只要不是文化或政治的原因，最终还是会消失和被校正的。因此，不管在哪一种语言之中，只要运用该符号的语境不变，其符号本身的指向和意义应该是不变的。

从理论上来说，上述的情况是一个比较理想，或者说是学术理所应当的状态。随着越来越开放的文化交流，外来学术的引入和借用日趋增多，同时学术译名的问题也变得更为复杂。也因此由于译名而引发的对所涉及学科的概念、范畴、性质等在不同文化语境中的不同理解和认识，以及中文译名字面指向不清或多解的问题等产生颇多争议，Ethnomusicology 的译名便是其中之一。

Ethnomusicology 最普遍接受的中文译名为“民族音乐学”。从直译或意译上来说，“民族音乐学”基本对应符合 Ethnomusicology 的含义。原本不应该有什么问题，一个英语词语符号能够对应中文中的词语意义，学界获得认可，大家的理解一致，译名的功能也因此完成了。但由于多年来，人们在理解上的双重、甚至多重不同：其一是对 Ethnomusicology 作为一门学科[①]本身的理解，其二是日语转译的

① 笔者更倾向认为 Ethnomusicology 是一种观念和思想，而不是学科，请参见笔者相关文章。为集中讨论译名和称谓问题，以免衍生不必要的其他论题纠缠，在此姑且称 Ethnomusicology 为学科。

“民族音乐学”汉语字面指向被“误读”，其三是对中文译名“民族音乐学”（包括其他各种称谓）所涉及的本土研究问题的认识，其四，是音乐文化研究属性的学科应该如何命名等，引起了自 Ethnomusicology 进入中国以来，对其译名、学科称谓、研究对象和范畴、学科属性，以及与固有的中国民族音乐理论的关系进行了一系列探讨，乃至争议，30 年来方兴未艾。

本文在此的探讨无意对前人的研究进行是非评判。因为在这近 30 年来的讨论中，各种认识（包括赞同和批评）都有其必然的缘由，各种理解都有其自身的角度，各种译名和称谓也都有不同的学术立场。尽管每一次的争议都显得有些激烈，但每一次的讨论都对 Ethnomusicology 及其译名、学科都有了新的理解和认识，特别是对其本土化学科属性和范畴的准确性指向所提出的众多中肯批评和建议，对我们的学术研究，特别是对这门外来学科在中国的发展及其在中国传统音乐研究中所积累的本土化经验的总结，都产生了积极的作用。

为了促进学科更为健康地发展，以免译名问题进一步滋生困扰和误解，笔者就 Ethnomusicology 中译应为民族音乐学，还是音乐人类学提出讨论，通过问题的缘起与发展、焦点与症结，以及“解决”与选择，提出一管之见，求教大方。

一、问题的缘起与发展

自 1980 年“南京会议”正式启用了“民族音乐学”[①]称谓以来，不仅其作为一个学科概念和范畴问题引起了学者们的极大关注，同时也因为 Ethnomusicology 的“民族音乐学”或其他译名引发了很多讨论，较为典型的讨论有三次。

1. 第一次讨论是在 20 世纪 80 年代中期

当时，先后有数位学者对 Ethnomusicology 的译名问题提出了不同见解。魏廷格于 1985 年发表了《对民族音乐学概念的思考与建议》[②]一文。同年，魏将此文重新标题为《建议用中国音乐学概念替代民族音乐学概念》，以摘登的方式发表于《音乐研究》(1985/2)。文章从 Ethnomusicology 的前缀词 Ethno-相关的 Ethnology 的学科译名的相关联系、Ethnomusicology 的“非我音乐”研究属性，以及中国音乐研究的自身特点和文化背景等，“从世界音乐学的角度提出中国音乐学概念的逻辑根据”，建议用“中国音乐学”概念替代民族音乐学概念。

同年稍后，乔建中、金经言发表了《关于 Ethnomusicology 中文译名的建议》[③]，两位作者对 Ethnomusicology 中文译名发表了新的见解。为避免概念混乱，统一和规范译名，他们提出用“音乐民族学”为妥，理由是：1）译名与英语的词序对应；2）

---

① 着重号为笔者所加，以下同，以强调 Ethnomusicology 各种不同的中文译名。

② 魏廷格：《对民族音乐学概念的思考与建议》，载《人民音乐》，1985 年第 2 期。

③ 乔建中、金经言：《关于 Ethnomusicology 中文译名的建议》，载《音乐研究》，1985 年第 3 期。

区别于“民族音乐之学”的误解;3)符合构词法的逻辑和习惯。

1986 年初,薛艺兵的文章虽然并未直接讨论译名,但与“民族音乐学”称谓有关。作者建议,与其说“南京会议”提出将“民族民间音乐研究”改为“民族音乐学”,不如称“中国民族音乐学”倒也名副其实。①

同年稍后,卢光撰文就魏廷格以“中国音乐学概念替代民族音乐学概念”的建议提出了不同看法。文章从民族学、音乐学、民族音乐学、音乐民族学、人种音乐学等中英文互译出现的意义不对等问题,以及 Ethnomusicology 的学科特性和日本、香港音乐辞典中采用“民族音乐学”译名的做法,认为“中国音乐学≠音乐民族学≠民族音乐学”,从而建议 Ethnomusicology 的译名以“民族音乐学”为好。②

当年,杜亚雄也发表文章论及了 Ethnomusicology 的学科称谓问题。他明确指出,“民族音乐学不等于研究民族音乐的学问”,“民族音乐学不等于中国音乐学”,建议 Ethnomusicology 中译为“民族音乐学”较为妥当。③

1987 年,魏廷格再次撰文对以上文章所提及的诸问题进行了回应。他指出,不仅只是“民族音乐之学”的误解与 Ethnomusicology 本意的“民族音乐学”之间引起“混乱”,“民族”一词本身就是指向不明,作者建议用中国音乐学替代的是非 EML(Ethnomusicology)意义上的民族音乐学。魏廷格认为,卢文的观点是“中国音乐学……≠民族音乐学”,“理所当然地不同意‘用中国音乐学概念替代民族音乐学概念’”,这是忽视了我们这里还存在一个非 EML 的民族音乐学。接着,魏文指出至于 Ethnomusicology 的不同译名都各有其道理。因此,所谓的“中国音乐学”“妥帖”建议是在“尊重我国理论界原有实际的前提下,选择一个较少引起误解的译法。”同时,他还指出,“混乱”正趋于澄清,1986 年成立的少数民族音乐学会和传统音乐学会正是在中国音乐学总概念下的具体化。④

同年,魏廷格还发表了《有关“中国音乐学”的误解兼及其他》⑤,对上述杜亚雄的讨论文章进行了回应,表示杜文对其以“中国音乐学”取代 Ethnomusicology 的建议是一种“误解”。他认为由于“民族音乐学”译名引起的字面指向和实际学科意义的双重含义,导致了“两种意义的民族音乐学”⑥,“许多误会、误解、争议、争辩,实质上均由此而生。这就是‘概念的混乱’。”因此,他重申“中国音乐学”概念“顺理

---

① 薛艺兵:《从学科名称说起》,载《中国音乐学》,1986 年第 1 期。

② 卢光:《“Ethnomusicology”一词的辨义与译名》,载《中央音乐学院学报》,1986 年第 3 期。

③ 杜亚雄:《关于民族音乐学的几个问题》,载《中国音乐》,1986 年第 3 期。

④ 魏廷格:《不单纯是 Ethnomusicology 的译名问题》,载《中央音乐学院学报》,1986 年第 1 期,第 99 页。

⑤ 魏廷格:《有关“中国音乐学”的误解兼及其他》,载《中国音乐》,1986 年第 2 期。

⑥ 着重号为原作者所加。

成章”。

2. 第二次讨论发生于20世纪90年代

虽然第二次讨论并不是直接针对译名问题，但是学者对“民族音乐学”的中国研究提出了一些新的观点。1992年，赵宋光在其《音乐文化的分区多层构成描述——关于音乐文化学学科建设的目标、方法、步骤的若干建议》[①]一文的开头就设问：

> 我国的民族音乐学，现在处于什么样的研究发展阶段？对它可能达到的科学形态，现在可以作什么样的展望呢？
>
> ……在短短的几十年间，我国的民族音乐学已经超越了单纯形态学、工艺学的研究阶段，也超越了国外人种学音乐学。“民族音乐学”这词在欧洲语言中称为Ethnomusicology，Ethno-这词的原意是“人种”，侧重于体质人类学的研究，可见国外的民族学研究带有很浓重的人种学成分，影响所及，民族音乐学的研究也带有很浓重的人种音乐学成分。这种学科状态，对于中国各民族文化与传统音乐的研究恰恰是不适应的，因为在我国，民族特征的构成主要不在人种，而在语言、习俗、信仰，或者说文化形态、文化心理等要素，这些要素不属于体质人类学、人种学范畴，而属于文化人类学、语言学、民俗学范畴。因此，我国的民族音乐学在自己成长的早期就把那个Ethno-跨越过去了，它从来没有经过人种音乐学时期，当它一旦从单纯形态学、工艺学水平上升到兼顾社会学、人类学的水平时，就具备了音乐文化学的素质。

1993年，萧梅、韩锺恩在著作《音乐文化人类学》提出了“音乐文化人类学”[②]的概念，也论及了Ethnomusicology中文译名所产生的不同学术指向问题，并讨论了当时“我国‘民族音乐学’研究中的‘文化地理学’、‘文化史’、‘跨文化比较’以及《民族音乐集成》、《民族音乐志》等为‘音乐文化人类学’学科建设准备了一定的条件。”著作中对于“音乐文化人类学”所涉及的各种问题，诸如“民族音乐学”、“美学”、“音乐文化人类学”的“元理论”逻辑前提、面临的基本问题、论域等进行了全面论述。

3. 第三次讨论发生在21世纪以来的这些年间

新世纪伊始的2000年，杨沐在《漫谈音乐人类学的定义与范畴》[③]中再次提及了学科称谓的话题。他是音乐人类学称谓的积极主张者，其先后有多篇文章讨论

---

① 赵宋光：《音乐文化的分区多层构成描述——关于音乐文化学学科建设的目标、方法、步骤的若干建议》，载《中国音乐学》，1992年第2期。

② 萧梅、韩锺恩：《音乐文化人类学》，南宁：广西科学技术出版社，1993。

③ 杨沐：《漫谈音乐人类学的定义与范畴》，载《音乐研究》，2000年第3期。

音乐人类学的属性及其与后现代文化语境的关系等。杨沐在这篇文章中再次强调,就学科性质和内涵,Ethnomusicology 称音乐人类学更为合适。

相隔五年之后,杜亚雄于2006年撰文明确指出,"民族音乐理论"不是"民族音乐学"在我国的发展阶段[①],从概念、范畴和性质几方面论述了二者的差异。文章虽然不是直接针对"民族音乐学"译名事宜,但问题的焦点依然是"民族音乐学"称谓所引发的。

2007年,孟凡玉在《音乐人类学的范畴、理论和方法》一文中论述到,"民族音乐学"成为了"研究民族音乐的学问"的经典"误解","而'音乐人类学'概念相对而言比较清楚,比较准确地界定了学科的基本方法(人类学)和研究的核心对象(音乐),较少误解。但是,由于种种原因,最正确的名称[②]却不一定是最合用的名称。"[③]

2008年,连赟撰文论述了民族音乐学的历史演变、概念泛化及学科分野,特别论及了"民族音乐学"与"音乐人类学"和"音乐文化学"的关系。作者指出,"Ethnomusicology 多名称混用的状况使得大家对该学科的内容、范围和研究方法等产生了模糊认识。""少数高校同时招收民族音乐学和音乐人类学、音乐文化学等专业方向的学生,[④]这委实令人费解。""学界对 Ethnomusicology 的学科概念和中文译名一直未能统一,这给该学科的建设与发展带来了负面影响。"[⑤]

同年,董维松在《中国音乐》上载文,他直接重提"民族音乐"及其学科名称问题。[⑥] 作为当年最早论述"民族音乐学"的学者之一,[⑦]在这篇文章中论述了极为让人深思的问题。作者说,由于 Ethnomusicology 的"民族音乐学":

> 使得"民族音乐"在学科名分下没有了它的位置、《中国音乐辞典》和1989年出版的《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》,都没有收"民族音乐"这一词条。

---

① 杜亚雄:《"民族音乐理论"不是"民族音乐学"在我国的发展阶段》,载《中国音乐》,2006年第2期。

② 从作者上下文来理解,此处应该指"民族音乐学"。

③ 孟凡玉:《音乐人类学的范畴、理论和方法》,载《民族艺术》,2007年第3期。

④ 虽然上海音乐学院没有"音乐文化学"专业,但的确是存在同时招收"民族音乐学"硕士和"音乐人类学"博士的令人费解情况,笔者在其中也觉得不合理,就连本校学生都为二者关系困惑。虽然不能随意更改招生专业目录,但是应该尽快努力使其统一。(目前已经统一为"音乐人类学"——笔者注,2011)

⑤ 连赟:《刍议民族音乐学的历史演变、概念泛化及学科分野——兼论"民族音乐学"与"音乐人类学"和"音乐文化学"的关系》,载《人民音乐》,2008年第1期。

⑥ 董维松:《重提"民族音乐"及其学科名称问题》,载《中国音乐》,2008年第2期。

⑦ 董维松、沈洽:《民族音乐学问题》,载《音乐研究》,1982年第4期。

> “民族音乐”成了无家可归的“流浪儿”，所有从事民族音乐研究教学和研究的人，都被说成是“你们是搞民族音乐学的人”了。不仅非专业人士这么说，有些专业人士也这么说。可是，这往往让人听起来（起码让我）很尴尬。承认是也不是，不承诺是也不是。像我这样主要研究传统（民族）音乐的人，是不被“民族音乐学”所承认的……我自己也不想承认我是搞民族音乐学的人。

作者还提到，沈洽提出将“民族音乐学”称之为“文化人类学的音乐学”，而上海音乐学院招生目录将该学科称之为“音乐人类学”，以及杜亚雄提到“国际学界一直有人对 Ethnomusicology 这个学科名称不满意，所以不少学者用其他名称来替代它。”董先生特别论述到，“‘民族音乐学’是从日本引进的，学科的名称也是沿用了日语中这五个汉字（我看就是这五个汉字惹的‘祸’，把我们的思想和认识都搞混了，搞乱了①）。”

二、问题的焦点与症结

上述二十余年的学科译名或称谓纠缠，其问题的焦点究竟在哪里？

原来我国的民族音乐理论在自身发展的轨迹上越来越成熟，其自成一体，特别适合中国传统音乐文化的土壤。但是，在 1980 年南京召开首届“全国民族音乐学学术研讨会”上，正式确立了 Ethnomusicology 在中国的地位，自此以来，“事与（那次会议）愿违”，“好事”演变成了“坏事”，发生了一系列的争议，甚至矛盾，单纯的学术研究日趋复杂。

上述董维松的文章中还论及了 1980 年“南京会议”情况：

> 所有与会者人员（除了倡议发起者外）都并不了解（起码我是）“民族音乐学”与“民族音乐理论”有什么不同，改革开放嘛！要和国际上接轨了嘛！把“理论”提升为“学”，也是符合时代潮流的一件事。是啊，很多学科都称“学”，为什么民族音乐研究就不可以称“学”呢？所以，很多人认为“民族音乐学”与“民族音乐理论”是一回事，只是叫法不同而已。连资深的音乐理论家、任职多年的音协主席吕骥同志都说：“只要是研究民族音乐的学问都属于民族音乐学。”他这个说法，在我们当时听来完全符合中国汉语的语法逻辑，无可非议。

吕骥在 1980 年 6 月 21 日“南京会议”闭幕式上的讲话，论及到“民族音乐学”研究范围时，他这样论述到：“一是科学方面，二是技术方面，三是理论方面，这三大领域都有很多事情需要我们去做。目前，我们不可能一下子达到很高水平。但事物总是从无到有，从低到高，从粗到精，从浅到深的。我们的民族音乐学也是这样，

---

① 着重号为本文笔者所加。

目前什么是民族音乐学，似乎还没有一个明确的概念。民族音乐学究竟包括哪些内容？我想大家可以进一步探讨。但我想，只要是研究民族音乐的学问都属于民族音乐学[①]，都应当包括在内。"[②]

领导兼资深专家对"民族音乐学"的定性讲话，促进了大家"齐心协力"建设"民族音乐学"，与会者高度"认同""民族音乐学"，以为 Ethnomusicology 与"民族音乐理论"是同义词，这成为了事实。袁静芳在《记在南京召开的民族音乐学学术研讨会》[③]一文中记述到，"会后，全体代表一致决议建立了'中国民族音乐学学会筹建小组'，通过协商，筹建小组由中国音乐家协会、中国音乐研究所、中央音乐学院、上海音乐学院、沈阳音乐学院、西安音乐学院、南京艺术学院、湖北艺术学院、贵州艺术学院九个单位组成。并准备在条件许可的情况下，于 1982 年将在更大的范围内召开第二次民族音乐学学术研讨会，商定中央音乐学院为下一次会议的联络点。大家在热烈的充满着欢快、友谊的气氛中结束了这次难忘的聚会。"

从以上的论述中，读者不难发现，当时与会者们为"充满着欢快、友谊的""难忘聚会"而兴奋，为有"民族音乐学"学科而激动，中国民族音乐研究似乎找到了"学科"意义的理论依据，找到了与国外音乐学界接轨的途径，"民族音乐学"成为了大家心目中的"有力武器"和"奋斗目标"。然而，事实上会议已经留下了日后系列"争议"、"纠缠"的隐患。

从杜亚雄的《召开首届"全国民族音乐学学术研讨会"的经过》[④]一文中提供的两个信息，可以让我们进一步了解当初"南京会议"的"主题"和筹办者的想法。信息之一是"会议通知"[⑤]，它这样表述："会议将着重回顾和讨论我国民族音乐发展的历史，交流民族民间音乐、民族作曲法等民族音乐学各个领域的研究成果，以及有关艺术实践和教学方面的经验，并对民族音乐学在我国今后的发展提出展望。"从这份"会议通知"文字中，我们可以大概了解到会议筹办者对"民族音乐学"的认识。信息之二是杜先生论及吕骥的讲话："他在讲话中对民族音乐学的阐述，听起

---

① 着重号为本文笔者所加。

② 吕骥：《在民族音乐学学术研讨会闭幕式上的讲话》，载《南京艺术学院学报（音乐与表演版）》，1980 年第 2 期。

③ 袁静芳：《记在南京召开的民族音乐学学术研讨会》，载《中央音乐学院学报》，1980 年第 1 期。

④ 杜亚雄：《召开首届"全国民族音乐学学术研讨会"的经过》，载《音乐研究》，2003 年第 4 期。

⑤ 杜亚雄文章中刊载了 3 次会议通知。会议最初名为"'民族音乐学'学术讨论座谈会"，"会议通知"落款时间为 1979 年 7 月 20 号；1980 年 4 月 25 号的"通知"改称为"民族音乐学学术交流协作会议"；会议前夕 1980 年 6 月 3 日的"通知"再次改为"民族音乐学学术交流会议"。

来与欧美民族音乐学并不相符，但与高（厚永）先生所提倡的中国民族音乐学[①]也有不少一致之处。”

“南京会议”之后，“民族音乐学学术研讨会”每隔两年继续举办，在 1986 年的第四次会议上，分别成立了“中国传统音乐学会”和“少数民族音乐学会”。[②] 为什么要成立这两个学会？它们与“民族音乐学”什么关系？为什么没有了第五次“民族音乐学学术研讨会”？

1988 年，薛艺兵的《“民族音乐学”与中国“民族音乐理论”》[③]解答了以上的疑问。他在文章一开始就这样论述到：

> 由欧洲产生，在美国崛起的“民族音乐学”（Ethnomusicology），从 80 年代开始又在中国音乐学界掀起巨浪，险些将中国的“民族音乐理论”淹没。当初，致力于中国传统音乐研究的一些学者认为，自己所从事的“民族音乐理论”（又称“民族民间音乐研究”）本来就和“民族音乐学”是同一学科，因而提出用“民族音乐学”这一名称来取代原“民族音乐理论”。这一观点在当时影响甚大，曾被许多同行所默认。从 1980 年开始每两年一届的全国性中国传统音乐学术研讨会竟也接受了这种观点，并将会名定为“全国民族音乐学年会”。

然而，这一更名很快便造成了学科理论上的混乱，在音乐理论界引起了强烈争议。虽然，于 1986 年成立的“中国传统音乐学会”在一个笼统的名称下收容了各种研究传统音乐的学科和领域，在一定程度上调和了学科更名引起的矛盾，但是，“民族音乐学”这一外来学科与“民族音乐理论”这门原有学科在中国将何去何从的问题仍然存在。

我们从以上论述理解到，“中国传统音乐学会”的诞生在很大程度上是一种“权宜之计”，其目的是为了解决由于“民族音乐学”命名引起的各种矛盾。由此，也回答了上述设问的为何没有了第五次“民族音乐学学术研讨会”，取而代之的是第五届“中国传统音乐学会年会”。

至此，我们明白了为什么首次译名问题大讨论产生于 1985 年至 1987 年间。虽然“中国传统音乐学会”的成立暂时缓解了“争议”，但问题依然存在。于是 20 世

---

① 从会议倡导者高厚永在“南京会议”上的发言《中国民族音乐学的形成和发展》（载《南京艺术学院学报〈音乐与表演版〉》1980 年第 2 期，同时又载于《音乐研究》1980 年第 4 期）中可以得知，他所论述的“民族音乐学”指的是 Ethnomusicology，但同时，他又将传统的民族音乐理论发展历程视为“中国民族音乐学形成与发展”的历史。所以，杜亚雄说吕骥对“民族音乐学”的界定与高先生的观点有不少一致之处。

② 董维松、沈洽：《民族音乐学问题》，载《音乐研究》，1982 年第 4 期。

③ 薛艺兵：《“民族音乐学”与中国“民族音乐理论”》，载《人民音乐》，1988 年第 4 期。

纪 90 年代又提及了该问题，但没有争议，似乎“一带而过”，原因是，当时“民族音乐学”尚未“蓬勃发展”。十年之后，进入 21 世纪以来，“民族音乐学”似乎越来越盛行，显得“声势浩大”，学科称谓、性质及其与中国传统音乐研究的关系及其“冲突”等问题再度引起学界关注，有了上述第三次讨论。

从现象上看，这二十余年来的“争议”、“矛盾”的焦点是针对学科的译名和称谓问题，诸如民族音乐学、中国音乐学、音乐民族学、中国民族音乐学、人种音乐学、音乐文化人类学、音乐文化学、文化人类学的音乐学，以及音乐人类学。但是，通过分析我们认识到，“争议”或“矛盾”的症结可以归纳为以下几个方面：

1. 日文“民族音乐学”词语引进所带来的词语指向误读。

2. 由于语境不同的学科和学者对日文转译的“民族音乐学”汉语字面解读，在“南京会议”上引发中国音乐学界几乎集体性（少数学者除外）“误解”Ethnomusicology 的“民族音乐学”等同于“民族音乐理论”。盲目“认同”而导致本土民族音乐理论的失语，从而产生了“西式”“民族音乐学”与“中式”“民族音乐学”之间的理解错位。

3. 译名或称谓问题本不应该会造成如此之大的“争议”。之所以如此，也由于“民族音乐学”在中国的发展存在一些问题，诸如：研究成果之质量尚不足令人满意，不仅“重文化、轻本体”（伍国栋批评[①]）的现象普遍存在，而且为数不少的论文对“民族音乐学”一知半解，造成“理论现成照搬、论说粗浅飘浮”（蒲亨建批评，详见下）。因此，许多批评不是没有道理，而且也是中肯和切中要害的。例如宋祥瑞在其《中国民族音乐学研究的历史与问题——兼论当代的“接轨情结”与中国现代学术的性质及任务》[②]中批评“民族音乐学”“研究对象的一再扩大给思维带来了混乱”，“问题出在我们自己：是我们放弃了自己的学术及其历史－文化的必然性走进了别人的规范里，并且要求别人不要搞欧洲中心主义，这是不可思议的。”蒲亨建的文章《对我国音乐文化学研究现状的初步思考》[③]的批评更为鲜明：

> 近十年来，我国民族音乐学的研究领域中，呈现出由音乐本体的研究向更广领域拓展的态势，因此，“音乐文化学”理念的强调与运作受到特别的推崇与关注。此派包括以民族音乐学、音乐人类学为口号进行研究之学人，均名异而实同，即强调研究音乐的文化意义。从某种意义上说，音乐文化学的

---

① 详见伍国栋：《20 世纪中国民族音乐理论研究学术思想的转型》，载《民族音乐学视野中的传统音乐研究》，上海音乐出版社，2004。

② 宋祥瑞：《中国民族音乐学研究的历史与问题——兼论当代的“接轨情结”与中国现代学术的性质及任务》，载《黄钟》，2001 年第 2 期。

③ 蒲亨建：《对我国音乐文化学研究现状的初步思考》，载《中央音乐学院学报》，2005 年第 4 期。

兴起，标志着民族音乐学研究视野的拓展，也是民族音乐学特定研究对象的特殊状况所由使然。① 事实上，在当今的民族音乐学界，音乐文化学不仅被赋予了研究观念与领域上更为丰富的学科内涵，音乐本体的研究，虽然功力专深、家产雄厚，但仍有拓宽视野与领域的必要。因此，在音乐文化学的猎猎旗帜感召下，以此题进行研究的文论声势正劲。

然而，与音乐文化学理论所阐释的研究内容与目标相比，其实际研究成果显得很不相称，其实际运力显得非常虚弱——成果数量不少，却多呈泡沫状，蓬松绵软、入口无味。不少文章虽广泛涉猎民俗、语言、历史、社会、心理等学科知识与内容，摆开大兵团作战架式，八面出击，却难免因贪大求全、不敷应对而处处捉襟见肘：或理论现成照搬、论说粗浅飘浮，或描述家长里短、婆婆妈妈。这种理论上难有建树，关系上鲜有认识，现象描述不如基层音乐工作者来得实在，说起来声洪气壮却人人都能摸一把的"挠痒"式搞法，实际上也大大贬低了音乐文化学的声誉。

作者还进一步指出：

如果一个音乐学家不能就音乐本身的问题提出专深见解，反倒将它学科的理论、概念和方法拿过来作为其音乐学论著的主体内容津津乐道，那么我们究竟指望从他们的宏论中读到什么有见地的内容呢？充其量从中可获得一些转手的他学科信息吧。如果真是这样，即当一个音乐文化学家的著作中没有了音乐，或者只是附加一些浅显初级的音乐常态描述，那么我们直接选择文化学家、民俗学家、社会学家的书来读，岂不是更简单有效吗？

4. 另一项症结也的确是"民族音乐学"或"音乐人类学"学科自身存在的问题——"学科边际无限"，从而造成学科性质不明确、学科范畴无限泛化，加上方法上的多元性，使得自身学科的定位和边界消失。不仅国内学者批评，在欧美，Ethnomusicology 的属性、范畴和学科目标也同样受到不少挑战。

这四方面的症结造成了眼下的学科称谓混乱、学科认识不足，以及由此引起的不少误解。也如上述蒲亨建所说，这样的现状，"实际上也大大贬低了音乐文化学（民族音乐学或音乐人类学②）的声誉。"因此，"解决"问题显得迫在眉睫。

---

① 引文作者蒲亨建在此括弧注明：关于我国民间音乐特征的描述，请参阅拙文《中西音乐比较研究的若干思考》，载《中国音乐》，2002 年第 4 期。

② 括弧文字系本文笔者所加，与原作者意思相同，详见上述蒲亨建的引文表述。

三、问题的"解决"与选择

近年来，鉴于以上讨论的问题，一些学者逐渐主张或倾向将 Ethnomusicology 称之为"音乐人类学"，期望以此称谓来减少不必要的"争议"和"矛盾"。笔者也赞同并建议使用"音乐人类学"称谓，其作为一个相对合理的选择，理由陈述如下：

1. 一般意义上的学科属性指向

1）历史渊源

我们从大量文献中已经看到，音乐人类学发展历程清楚地说明其学科缘起背景及其发展历程的人类学特征。诸如探索和殖民主义、文艺复兴的人类学、启蒙运动的人类学和"人的科学"、和谐的普遍性、民族学、人类学、民族音乐的科学、古典进化论、比较音乐学、文化相对主义、田野工作和参与者观察、文化区域和音乐文化、传播主义、功能主义和结构—功能主义、心理人类学、行为主义、文化变迁、文化生态学和新进化主义、都市人类学、认知人类学、象征人类学、演奏-经验及交流、马克思主义人类学、反思论的人类学等，都对 Ethnomusicology 的成长产生直接影响。[①] 特别是 20 世纪晚期的 Ethnomusicology 随着文化人类学的发展，其更加强调对人类行为及其文化的研究，所涉及的范畴趋于广泛，田野实地考察为基础的音乐民族志撰写为其典型的研究方法越来越突出，非价值判断的文化特殊性研究和文化差异性解释的学术取向成为了学科发展的主流。

2）研究对象及范畴

孔斯特(Jaap Kunst)在 1950 年提出，Ethno-musicology 研究的对象和范畴应该是所有非欧洲民族的音乐和乐器，包括所谓的原始民族和东方文明国家。1964 年梅利亚姆在其著名的《音乐人类学》中也明确指出，音乐人类学的研究对象和范畴主要是欧洲古典音乐以外的，以口头传统和存活着的民间音乐。[②] 这一学科目标和范畴延续了很长一段时间。到 20 世纪末，我们从迈耶尔斯(Helen Myers)主编的 *Ethnomusicology: An Introduction* 中看到，学科研究的对象和范畴有较大程度的扩展，即虽然 Ethnomusicology 关注的主要对象和研究范畴为"口头"传统和"活态"音乐，包括民间音乐、东方艺术音乐和口头传统的当代音乐，但也涉及观念论题的探讨，诸如音乐起源、音乐变迁、音乐象征、音乐的普遍意义、音乐的社会功能、音乐体系的比较和音乐舞蹈的生物性基础。同时，也包括对西方艺术音乐的研究。[③]

---

① 较为详尽的论述，请参见洛秦：《音乐人类学的历史与发展纲要》，载《音乐艺术》，2006 年第 1、4 期。

② 参见 Alan P. Merriam, *The Anthropology of Music*. 其中第一部分(Part One)中的论述，Northwestern University Press, 1964.

③ Helen Myers ed., *Ethnomusicology: An Introduction*, New York: W. W. Norton & Company, 1992, p. 3.

20 世纪末以来，Ethnomusicology 从静态模式转向动态过程研究，不再将文化作为稳定或者趋于“功能结构机制”作为其理论基础，而是将音乐文化变迁现象作为研究的重要关注对象，其中城市化问题就是学者们的高度兴趣所在。受城市人类学的影响，文化认同、文化身份、民族性、亚文化族群、社会机构及其变迁，以及城市环境等问题都影响了音乐研究。研究者的目光开始集中于“现代化”城市中流行音乐的发展、音乐中的亚文化族群、移民音乐“飞地”问题，以及西方化接触在城市音乐文化中的作用等。学者将目光从乡村、小镇和游牧生活转向城市音乐。其原因是社会现实随着财富、权力、教育的作用、职业专门化的发展，以及城市化程度加速，不同人群的整合，富人与穷人、大民族与小民族、新移民与本地居民之间的交融，加上现代科技带来的通讯、传媒的便利而形成的生活需求和方式的改变。新的社会环境下，随之产生了富人权贵和政府参与对音乐文化活动的赞助，音乐职业化程度越来越高，现代音乐制作、生产、传播、记录的方式加大地影响了人们的生活，音乐多元融合的情形势不可挡。①

学者们逐渐将田野转向城市，开始了所谓的“家门口的”Ethnomusicology，开启了人类学观念的城市音乐研究的航程。

3）学科观念

笔者认为，确切地说，Ethnomusicology 是一种观念、一种思维和一种思想。它将音乐作为对象，从这一个特殊的角度来认识人自己、他的社会和他创造的文化。这样来认识和理解音乐的观念或思想是半个世纪以前没有过的。因此，Ethnomusicology 这个术语的提出是建立在对音乐的新认识的基础上的，是一种对人类任何音乐的内容和形式排除文化价值判断的认识。它的思维角度是从较为广阔的意义上来询问音乐“是什么”，音乐是“怎么样”产生、传播和作用的，由此来解答音乐“为什么”在不同地理环境、文化环境中会表现出这样或那样的方式、功能等。这样的理解角度是思维和观念的问题，而不是学科领域或方法论的问题。这是因为我们继承传统，但是又不满足传统观念和思维的局限性而迈出的一个新路子，为的就是希望对音乐复杂的现象有更深入的了解，去认识音符背后所蕴藏着的更本质的东西，来接近人类生活中的普遍或一般的“真理”。②

4）研究方法

Ethnomusicology 是否能真正成为一门独立学科的争议焦点，就是在于研究方法。方法论是一门学科的重要标识。Ethnomusicology 非常年轻，也因此富有

---

① 洛秦：《音乐人类学的中国实践和经验反思与发展构想（下）》，载《音乐艺术》，2009 年第 2 期。

② 洛秦：《音乐与文化的关系何在？——廖明君、洛秦访谈录》，载《民族艺术》，2001 年第 2 期。

活力。由于年轻和具有活力，它是那种接受型的。如前所述它的发生和发展是与众多人文思潮的理论和学科密切相关的，其中最主要是受人类学的重要影响。其受益于此，同时也受制于此。除了译谱和音乐分析的技术手段外，它并没有自己特有的方法论。因此，Ethnomusicology 的研究方法就是“田野考察”及其“音乐民族志写作”，这也就是典型的人类学的方法。

5）学科属性

以上所述，Ethnomusicology 研究对象和范畴已经摆脱了早期主要集中于欧洲文化的“非我”立场，不再仅仅局限于所谓 Ethno 指向的“民族”或“人种”含义的音乐研究，而涵盖到全人类的所有音乐现象，以人类音乐活动中的人、行为和观念，及其历史和社会作为整体的思考，从而体现出研究的文化学属性。正因为此，在梅利亚姆的《音乐人类学》著作及其他大量重要学者的论述中，我们认识到的完全是人类学思想对音乐研究的价值和意义。因此，目前多数学者所关注的是人类音乐活动中的总体人文特性。

从以上所述的学科历史、研究对象和范畴、学科观念、研究方法，我们都已经充分认识到了 Ethnomusicology 的人类学特征和属性。也因此，即使就一般意义上的学科属性指向而言，建议将 Ethnomusicology 称为“音乐人类学”是具有其充分的合理性的。一位“音乐人类学”称谓倡导者如是说：“什么是音乐人类学（指 Ethnomusicology）？音乐人类学是指主要运用人类学学科理论及方法去研究音乐的一种学科……（它）是将音乐方面知识和人类学方面知识相结合或交叉运用所形成的学科。”①

另一位学者也曾论述：“学科名称而言，由于‘Ethnomusicology’中的‘ethno-’这个前缀词表示‘种族，民族’之义，加之以往这门西方学科的研究对象都是非西方其他人种、种族的音乐，从而使其带有近年来遭到批判的后殖民主义概念之嫌疑。因此，尽管西方并没有和中文‘音乐人类学’相对应的英文的学科概念（Merriam 的 Anthropology of Music 只是书名而非学科名），但我仍然赞同我的中国同行将 Ethnomusicology 意译为‘音乐人类学’。其实这并不仅仅是个译名的问题，它还代表着一种认识观念，一种避免后殖民主义残余，并且能够有更宽广学术视野的学科名称意识。”②

2. 学科在中国语境中的困扰、问题与解决

从本文上述围绕 Ethnomusicology 译名和学科称谓在中国语境中产生的问题的讨论来看，“音乐人类学”称谓希望是解决和避免那些由误解而引发的无为争端

---

① 管建华：《音乐人类学导引》，南京：江苏教育出版社，2002，第 1 页。

② 薛艺兵：《我与音乐人类学：当下最关注的论题——薛艺兵研究员访谈》，载《音乐艺术》，2008 年第 1 期。

的一个合理建议。

6）"民族音乐学"概念指向不清

我们已经清楚地认识到，虽然从译名翻译的对应角度来说，民族音乐学从字面上比较贴切 Ethnomusicology，但是如上所述其学科的历史和属性都是人类学的血缘，而且无论从研究范围和空间，思考的角度和层面都不仅仅局限于某一民族的文化。所以，相比较而言，音乐人类学的称谓能更为准确表达该学科的性质。同时，也可以避免由于局限于汉语概念中"民族"的音乐学与中国特有的民族音乐理论概念混淆。

如前所述的译名问题的"缘起"、"焦点"和"症结"过程已经说明，Ethnomusicology 中文译名的"民族音乐学"与民族音乐理论或中国传统音乐研究的"民族音乐学"并不完全是一个概念，译名引发的学科指向不准确或者说错位给学界带来了不小且无为的误解和争议。如果不给予澄清或修正，令人担心的是这些误解，甚至争议仍将继续，从而妨碍学科正常和健康地发展。

7）中国实践的历史与现状

就 Ethnomusicology 在中国的发展而言，其缘起就是以人类学影响下的比较音乐学方法引入的，虽然由于主客观因素的问题，没有能够将王光祈当初的学术"启蒙"传承下来。但至 20 世纪晚期以来，国内音乐学界中不少研究已经在很大程度上呈现出人类学化的音乐研究取向，特别是中国传统音乐研究领域的一些学者频繁与人类学界接触交往，从人类学及其他学科的成果中获取经验，例如"音乐文化地理学"、"仪式音乐研究"、历史学范畴的"乐户研究"，以及上海城市音乐文化研究等，都反映出人类学化的学术风格在音乐研究中渐涨。[①]

8）与中国传统音乐研究的关系

音乐文化研究在中国的发展，其研究内容当然主要是中国传统音乐。那么，Ethnomusicology 与已经发展非常成熟的中国传统音乐研究有什么差别呢？差别不在于内容、对象或方法，而在于思考的路径不同、探讨的视角不同、追寻的终极问题不同。这里没有优劣、好坏，更不存在先进或陈旧，而仅是探讨的问题、研究的出发点、观察的层面的差异和区别。中国传统音乐研究具有其自身固有的学术传统，注重音乐形态分析，以音乐本体研究为特征。相比而言，Ethnomusicology 背景的学者，更多地倾向探讨音乐发生和存在与诸文化因素的关系，对象和范畴相对宽泛，不局限于中国传统音乐或少数民族文化传统，历史与当下、传统与流行、乡村与城市，以及中国民间、西方古典及世界文化的音乐内容和形式都可以在其视野之中，以过程性研究、叙事性方式、阐释性思考作为特色，学术理论化和模式化的一般

---

① 参见洛秦：《音乐人类学的中国实践和经验反思与发展构想（下）》，载《音乐艺术》，2009 年第 2 期。

规律研究成为学者的普遍兴趣，呈现出典型的人类学范式的学术特征。

3. 不断发展中的学科趋势及其命名问题

不仅是中文译名问题，Ethnomusicology 这个词语本身也是历史的产物。随着学科的迅速发展，其观念、方法和目的也都随之发生了极大变化，学科发展趋势及其终极目标已经向 Ethnomusicology 的命名发起了挑战。

9）Anthro-musicology 的假设

我们有理由询问，为什么是 Ethno + Musicology，而不是其他什么前缀词语 + Musicology？从学科历史看，最初孔斯特提出这一词语，其主要是针对 Musicology 而言的，即提出一个与西方历史音乐学不同的研究范畴。也因此，最初的词语是 Ethno-musicology（请注意 Ethno-前缀 + Musicology）。然而，之后梅利亚姆的人类学思想的介入，让学科的观念发生变化，不再以研究范畴为学科的主体，而是以研究的视角和方式为学科范式，这就是他撰写的 Anthropology of Music，即音乐的人类学学术思想。事实上，梅利亚姆在其《音乐人类学》中阐述的学科性质已经完全不同于 Ethno-musicology 的初衷。只是为使刚“出生不久的新生儿”继续成长，梅利亚姆依然保留 Ethnomusicology 学科名称。例如，他在 *Ethnomusicology Revisited* 一文中论述到：Ethnomusicology 的人类学诸定义（Anthropological Definitions）强调的是，其研究不仅仅局限于非欧洲音乐，而是全人类的音乐。① 显然，该思想已经从本质上超越了“非西方”的 Ethno-音乐学。

设想，假如人类学家的梅利亚姆早撰写音乐文化研究的论著 15 年，也许学科术语就会有所不同，或许最先出现的是 Anthro-musicology，而非 Ethno-musicology。当然这只是设想，但从学科发展的轨迹看，这也不是没有可能。虽然历史不相信过去的可能性，但历史学有必要和权利思考这样的可能性。

10）Ethno 语义辨析

我们再来看看 Ethno 的语义问题。由学者指出，与 Ethno-相对应的英语词是 Ethnic，其现代的基本意义也是“民族”或“人种”。但该词的语义经历了一个演变的过程。归纳起来，Ethnic 语义的演变经历了三个阶段：非西方的民族→文化、社会群体→人类各层次的群体，即已从西方人的“民族自我中心偏见”（Ethnocentric）发展到世界性的“视人类为宇宙的中心因素”（Anthropocentric）的阶段。这样，Ethno-（或 Ethnic）已超越了狭隘的“民族”的内涵，而进入了“人类”这一更广阔的范畴。看来仅以“民族”一义似无法概括该词自 20 世纪 70 年代以来语义的扩展。②

---

① Alan P. Merriam, “Ethnomusicology Revisited”, *Ethnomusicology*, Vol. 13, No. 2, May, 1969, pp. 213—229.

② 汤亚汀：《Ethnomusicology 释义和译名》，载《中国音乐学》，1991 年第 3 期。

11）学科现状和趋势

Ethno前缀曾经是对抗“欧洲文化中心”、针对Musicology拔地而起建立的标杆性词语，而如今当学科发展到了更高的学术境界之际，它已经成为了学科发展的“障碍”。著名学者恩凯蒂亚在1985年就批评：“由于音乐学总的被视为一种非常狭窄的音乐分析，因此，如果仅仅在其前面加上一个前缀‘Ethno’（民族），未免显得太机械了，这样势必导致我们对学科目前的发展趋势和研究领域的忽视。”①蔡斯甚至在更早的1972年就提出了他的建议：“我赞成一种有关‘Ethnomusicology’的想法……但我不赞成这一术语……我们需要的是一种具有更大范围的名称。”②

学科从主要研究“非西方艺术音乐”和“口头存活的民间音乐”发展到探讨“人类所有音乐事像”，这一本质上的变化确实使得Ethnomusicology的命名已经难以承载其具有的内涵与外延。内特尔也早就感到Ethnomusicology名不符实了，他说：“我从前就感到很难（给这一学科）找到一个恰当的术语。”③

也正是由于研究人类所有音乐文化、探究“人如何创造音乐”成为了学科发展的核心目标，Ethnomusicology的命名已经不能承载这样的使命。为此，除了Anthropology of music之外，先后出现了Musical Anthropology（Anthony Seeger）或Anthromusicology（Shelemay），以及Anthropomusicology④的学科命名的建议。这充分反映了Ethnomusicology的人类学倾向越来越强烈。

4. 学科“本土化”的意愿和终极目标

12）“本土化”的意愿

在中国，“音乐人类学”称谓可视为一个折中的命名，作为众多前辈提出的“中国音乐学”、“中国民族音乐学”、“音乐文化人类学”、“音乐文化学”和“文化人类学的音乐学”的一种综合。其既可以避免直接翻译Ethnomusicology的痕迹和由此带来的“误解”，同时，也有其在中国文化语境中不断发展，融合固有学科的各种传统和优势，而且又能体现其国际对话的地位和作用。这一选择不仅具有合理性，而且也在一定程度上反映了中国学者30年来探索Ethnomusicology的中国经验及其“本土化”反思的一种共同意愿。

13）学科终极目标

从发展的眼光看，近来随着新历史主义的影响，人类学的史学化倾向日益增多，Ethnomusicology也受到很大影响。也许“新史学”的人类学、历史学和社会学

---

① 管建华：《音乐人类学导引》，南京：江苏教育出版社，2002，第9页。

② 汤亚汀：《Ethnomusicology释义和译名》，载《中国音乐学》，1991年第3期。

③ 同上。

④ 汤亚汀的建议，详见其《Ethnomusicology释义和译名》，载《中国音乐学》，1991年第3期。

三位一体也将成为音乐文化研究的趋势之一。如 2001 版《新格罗夫音乐与音乐家辞典》所表述的，即 21 世纪的 Ethnomusicology 的发展完全呈开放的态势。这种态势可能促使学科更为交叉和多元，更为思想性和人文性，这也更为符合人类学发展的理想。

因此，依据以上四方面和 13 条理由的论述，较好地说明了建议使用“音乐人类学”称谓的合理性、现实性及前瞻性。

最后的话：“殊途”同归

笔者再次强调译名问题的探讨和提出“解决”建议的目的在于：

1. 促使我们较为详尽地分析译名问题的焦点和症结，理解这些争议背后的良好心愿与不自觉的“误解”。问题不在于译名或称谓是什么，而重要的是为了更好地认识和阐述学科的属性和特征，共同努力建设一个可以允许和宽容在同一研究领域中不同观念、不同视角、不同方法共存的多元学术氛围。

2. 排除任何争议和误解，探讨解决问题的途径。就目前学术研究的现实状况而言，事实上，以民族音乐学与音乐人类学称谓的研究在学术方法和兴趣上也是有着各自倾向和相互区别的。一般来说，“民族音乐学”学者侧重于中国传统音乐领域的研究，注重形态的分析，从音乐本身去寻找与文化诸因素之间的联系，落脚点在研究音乐本身的构成与变化；而“音乐人类学”学者所涉及领域相对较宽些，较多关注音乐（包括形态）发生、构成及存在的原因，从大文化中寻找影响音乐的因素，落脚点在询问“人如何创造音乐”。

事实上，这两种学术倾向和差异不只是中国音乐学界存在，在 Ethnomusicology 的重镇美国一直以来也是如此。音乐学倾向的胡德与人类学倾向的梅利亚姆各自形成了不同学术阵营，虽然二者相互之间在学术上也会有些争议，但对学科的认同感和共识性是没有任何异议的。

3. 因此，如果充分认识了学科的性质，了解了 Ethnomusicology 中文译名产生的背景及其变化过程，学界对这些都有了基本相同（或相似）的认同和共识，那么译名或称谓的问题便不成其为问题。虽然笔者提出了使用“音乐人类学”称谓的充分理由，但是大家依然可以从各自涉足领域、研究方法和学术兴趣的侧重来选择民族音乐学或音乐人类学称谓。尤其是民族音乐学一词至今已经使用了 30 年，无论是使用习惯和历史感情，还是学科认识或学术定位，都在中国音乐学界具有深厚的影响。

4. 从上所述的分析和建议中都可以理解到，虽然学者们学术背景各异、研究的侧重不同、视角和方法多种多样，也包括学术观点和个人兴趣的差异，但是，大家都是为了一个目标：进一步完善和发展对中国音乐的科学化研究，更为深入和全面

地认识音乐文化的价值和意义。

如果从更为广阔和深远的前景来看，笔者认为，Ethnomusicology 仅仅是音乐学发展路途中的一个阶段。例如，达克斯（Vincent Duckles）早在 1980 年为“新格罗夫”撰写的“音乐学”条目中已经提出了“所有音乐学应该以音乐人类学方法为中心”的可能性。西格（Charles Seeger）认为该条目“极好地总结了一种音乐人类学的重要视角”[①]（1985 年）。而且，2001 版的“新格罗夫”的“音乐学”条目中，明确论述了 Ethnomusicology 及其他人文学科对音乐学的影响，并再次提及了哈里森等学者提出的，“事实上，音乐学的整个功能将应该是音乐人类学的。”换言之，音乐人类学的思想和方法将成为音乐学发展的趋势和方向，其未来和前景不再以具体或狭义的音乐形态为目的，而将以整个人类的音乐文化背景为范围，以研究人、研究社会、研究文化作为其目的和意义。因此，促使建构具有浓厚文化性质的音乐研究将是 Ethnomusicology 的终极目标，音乐人类学在不久的将来必将完成自己的使命，我们将迎接的是更为人文特征的音乐学。

在这一层面和境界上，民族音乐学或音乐人类学（或其他）“殊途”同归！

（注：本文为未删节原稿，发表于 2010 年第 3 期《音乐研究》者为期刊版面所需的调整版）

---

① Timothy Rice, "Toward the Remodeling of Ethnomusicology", *Ethnomusicology*, Fall, 1987.

第三章　音乐人类学的实地考察

萧　梅　齐　琨

远在20世纪初，波兰裔的人类学家马凌诺夫斯基(Bronislow Malinowski)前往巴布亚新几内亚的Trobriand群岛做他计划中的一个短期研究。然而，第一次世界大战使他在殖民地属国与其国籍的不同阵营对峙中，被迫停留在当地并超过两年。在长期与当地人共同生活并学习了当地语言、文化以及参与性地观察岛上原住民的生活、生产、交往行为和各种风俗活动中，他力图以“文化内部持有者的内部眼界”来看他们的世界。1922年，他出版了以这段经历为内容的著作——《西太平洋上的航海者》(*Argonaunts of the Western Pacific*)，划时代地开启了Fieldwork的崭新一页。由此，一种“研究者对一个地方、一群人感兴趣，怀着浪漫的想象跑到那里生活，在与人亲密接触的过程中获得他们生活的故事，最后又回到自己原先的日常生活，开始有条有理地叙述那里的所见所闻”[①]的学问，以“社会科学中第一个将理论工作室和实验室建在一起”为标志，成为人类学及其相关学科的重要基石。

第一节　概念、方法、定位

1. 概念界定

毋庸置疑，Ethnomusicology(中译音乐人类学，或译民族音乐学)之Fieldwork是从人类学承续下来的基础工作和基本方法。中国学者称之为“实地考察”、“田野工作”、“田野考察”或“现场作业”等。

---

① 参见高丙中：《写文化——民族志的诗学与政治学·中译本总序》，北京：商务印书馆，2006，第1页。

Field 一字，除了田野还包括了场地、领域、计算机字段等等，英文 Field 一字常结合其它单字，产生一些具体意义的词：如 Sports Field/运动场等。可见，Field 一字可以理解为“有某种活动在其中进行之场地、环境、地点、场合或领域”。在音乐人类学中，Field 应该指一种音乐文化现象发生的实际环境和场合。此“场”，是一种文化“激起”或一个事件（如音乐事件）发生时，其“能量”涉及的范围。Fieldwork 即在其中所进行的研究工作。由于这类工作又是在某种规范（如规定的流程、步骤等）下的操作，因此有学者将 Fieldwork 翻译成“现场作业”或“现场工作”。

不同的译法潜藏着学科发展中研究对象的变化。比如，早期学者的研究对象往往是无文字社会的部落、乡间，所以，他们的“现场”确实有田野或旷野的图景。如今，学者的研究对象发生了变化，包括了都市音乐的研究，甚至有称文献为史学的“现场”。

本章所言的音乐人类学实地考察，是一种以达到人与人之间交流为目的的现场工作，研究者是构成这一交流的媒介，在考察的同时也把自身作为研究对象的一部分，从而在互动中认识与阐释音乐文化现象。因此，实地考察的过程应当是对话的过程。在此工作过程中，研究者与被研究者共同分享了相关音乐的思想与行为。现场性、经验性以及交互主体性是这一工作的特点，研究者的工作目的不仅是依据一套技术规范去搜集音响资料、观察研究对象、分析事件过程，也需要在实地考察的过程中亲历一种以研究为旨归的经验，并完成自身世界观的重构。

2. 方法概述

不少学者用观察（Observation）、访问（Interview）、资料的分析（Analysis of Data）、实物收集（Collection of Material Culture）、文字记录（Written Documentation）、录音（Audio Recording）、摄影（Photography）及录像（Videography）、录音（Phonograph）等手段和方法来描述实地考察。这也折射出早期实地考察的主要任务定位于对第一手资料的搜集、整理。但透过资料收集的表象，我们看到，同样是资料收集，史学家的 Field 多在书斋（Deskwork），通过文献来查阅、考订资料；考古学家和人类学家一样，在“场”的限定上包含野外实地的成分，在美国，考古亦是人类学的一个分支，如早期的考古人类学系。但考古和人类学的“Work”，在作业方式和作业对象上有很大的不同。考古学的对象是实物；而人类学的作业对象是人，是活生生的社会和人的文化。考古学的方法是针对物的调查、发掘、整理、研究；人类学的方法是研究者与研究对象在共时的生存和活动中，开展对对象的调查、挖掘、整理、研究。最终在不断的互动中，获得对该文化的记述和描述的成果。

若要更加明确实地考察的任务和目的，便要提及民族志的结果。在本领域即为音乐民族志或民族音乐志的问题。

所谓“志”，即记录。在学科史上，有着基础地位的现实主义民族志的最基本特征，就是力图对一种文化（或一类文化事项，如语言、音乐等等）作尽可能“忠实的”和“客观的”记录和描写。然而，所谓“忠实”，只是指修志者的一种主观愿望；所谓

"客观"，只是人们对作为修志结果的"志书"的一种评价。

当代学者已经认识到，"任何一部志书都只能是修志者不可避免地会携带的母文化、其个人的全部知识修养以及学科方法论和学术研究的特定视角（学术性的认知架构）在被描述的客体上的一种'投射'……所以'客观'永远只能是相对的。但也正因为如此，这样的'志书'才对持有同修志者相同或相近认知架构的读者来说具有这样或那样的意义，才可能把这样的志书作为'桥梁'从一种既定的角度认识它所描述的对象。"[①]因而，民族志是一个不断增加的、对人类世界多样性的生动描写。它展示了个人与群体之间理解、适应、对抗中可能产生的各种共享规则的错综复杂的关系和方法。因此，与其说民族志展示了一部剖析研究对象（一个民族、部落、村庄、阶层或地区等）文化结构，归纳其文化特质的文本，不如说音乐民族志书写是一种在实地的情境中，以普遍意义上的人性与特殊意义上的研究者与被研究者互译双方多重关系中的建构行为。如果将其与前述的考古学相较，则考古实物可以接受化学、地质学等自然科学的手段进行"事实"的检验；而人类学的关注对象却因其本身的动态，为研究带来了挑战。它不仅要防范"瞎子摸象"，还要对大象本身处于运动的状态有清醒的认识。

3. 工作定位

在深究"实地考察是什么"这一问题时，我们可以逐步了解作为音乐人类学基本研究方法——实地考察的工作定位。[②]

实地考察是一种成年仪式。学者所经历的考验，如同中国传统礼俗——"冠礼"一般，有志于音乐人类学的学生们，需要经历一次地道的实地考察作业，以此从"幼嫩"走向"成熟"。

实地考察是一种经验。每一位学者在经历数次甚至数十次实地考察后，会积累丰富的经验。这些经验虽然可以供后来者分享，但在实地考察工作中，因研究地域的地方特点、研究者的教育背景、研究对象的个性因素等，都将形成某一次实地考察的具体经验。因此，可以说实地考察的经验是书本上找不到的"个人体验"。

实地考察是一种活动。可以说，认识他者文化的唯一方法就是一起活动，在活动中体验他者和理解他者。但是，并非"同吃、同住、同劳动"就等于获得了认识他者文化的条件和能力。参与实地考察的学者应该对自己活动的范围和能力加以限定，需要说明自己在他者文化中的适应程度（比如民族语言、音乐品种的掌握程度），考察活动的深入地步等等；总之，应该把个人活动放入方法论中来讨论。

---

① 沈洽：《贝壳歌——基诺族血缘婚恋古歌实录及相关人文叙事》，上海音乐出版社，2004，第5页。

② 参阅中国当代的民俗学者董晓萍在其《田野民俗志》一书中，以成年仪式、经验、活动、民族志教育、一种知识、一种视角、一种定向研究，回答"田野作业是什么"的问题。（2003，第202—224页）

实地考察是一种知识。这一工作是在认知框架上对被研究者的知识产品及其产生过程进行收集与归纳，进而增进学者对人类文化相似性和差异性的阐释。不仅仅要理解他者文化的逻辑，进而阐释其"地方性知识"；在此过程中，还要求研究者凭借耐心、毅力和信用在缓慢的过程中学习和理解，如此学习和理解，本身即构成了一种知识的积累。

实地考察是一种视角。这一工作在于从活态文化中不断提炼新的研究视角，并对来自不同立场、不同维度的视角有所自觉，进而为音乐人类学这一学科提供相关研究对象、目的、方法乃至理论方面的思考和升华。

第二节　观念与方法的变迁

1. 西方音乐人类学之"实地"

在近一个多世纪的实践史中，西方音乐人类学实地考察的具体研究取向多有变化。其早期方法与当今音乐人类学有所不同，学者们更多关注描述(Description)和解释(Explanation)，而不是理解(Understanding)。[①] 在比较音乐学时期，尽管也有少数实地考察的先行者，[②]但大多数研究者不做实地考察，其研究成果被称为"扶手椅上的分析"(Armchair Analysis)。他们的分析资料多来自当时的殖民者、传教士、旅行者等撰写的游记或搜集的实物。由此，音乐研究工作包括了采集资料和在实验室中分析的两个部分，并在此后成为贯穿比较音乐学家工作的核心。在 20 世纪上半叶，搜集资料的目的在于扩大研究者的实地经验，音乐成为可以在实地观察、采集并带回实验室检测的客观事物。这种科学研究模式成为比较音乐学立足于现代社会科学的基础之一。

第二次世界大战后，随着音乐人类学对自身的反思，科学的研究模式受到挑战。20 世纪中期音乐人类学实地考察的研究方式从定量的科学实验转向定性的经验分析，此与人类学家建立的实地考察方法一脉相承，亦即在文化背景中以参与观察(Participant Observation)之方法研究局内人的行为。[③] 熟悉西方音乐人类学

---

① Timothy J. Cooley, "Casting Shadows in the Field: An Introduction", in *Shadows in the Field*, Gregory F. Barz and Timothy J. Cooley ed., Oxford: Oxford University Press, 1997, p. 7.

② 如 1901 年，施通普夫(Carl Stumpf)同其学生兼助手霍恩波斯特尔(Erich M. von Hornbostel)以及医学博士亚伯拉罕(Otto Abraham)，采录了大量非西方音乐的实地录音。

③ 本章开篇所述人类学家马凌诺夫斯基根据在西太平洋上的特洛布里安得岛上的生活和观察，以这一时期所搜集的资料为基础撰写了七部著作，其中贯穿了两点相关实地考察方法与意义的重要认识：1、研究文化不能把文化的某些个别方面分割对待，而应把文化的不同方面放在它们的实际用途背景下考察；2、社会人类学者不应依赖被研究者的口头言论和规则来研究人，而应重视他们的行为。此后，虽然有不少学者对马氏创建的功能学派提出批评，但很少有人反对他所建立的实地考察工作方法。

文献的读者不难联想到，文化背景（Cultural Context）与音乐行为（Musical Behavior）也是20世纪五六十年代西方音乐人类学研究中的关键词，其影响持续至今。1950年代末，在北美音乐人类学的音乐学派（The Musicological Camp）和人类学派（The Anthropological Camp）两个阵营中，无论是胡德（Mantle Hood）提出的"双重音乐能力"（Bi-musicality）（1960）还是梅利亚姆（Alan Merriam）提出的"'概念—行为—声音'三重音乐分析模式"（1964），都提倡以参与观察的方式，或以学习音乐表演行为为切入点，或以观察当地人相关音乐的行为为视角，通过体验局内人的音乐文化而达到理解与解释的经验式研究目的。由此，参与观察成为音乐人类学实地考察实践的具体手段。

直至1992年，美国学者迈耶尔斯（Helen Myers）在其编撰的概论式著作《音乐人类学导论》（*Ethnomusicology: An Introduction*，1992）中，仍然借鉴了20世纪60年代人类学家休斯（E. C. Hughes）的观点，以参与观察作为音乐人类学的实地考察定义中的核心内容：

> 实地考察可以定义为，在人们原本位置——也就是发现他们所在的位置——进行观察，研究者以某些局内人可以接受的角色与他们居住在一起，以便近距离地观察他们行为的某些部分，并以对社会科学有用的和不损害被观察者的方式作详细报告。（1992:23）

20世纪80年代后，受后现代思潮的影响，在对音乐人类学实地考察的反思中（Berliner 1993[1978]；Feld 1990[1982]；A. Seeger 1987）[①]，人们更加正视了实地考察中研究者的主观意识，关注实地考察对于当地文化所产生的不可避免的影响，并追寻实地考察对于人类文明的贡献等等。

至21世纪前夕，在库里（Timothy J. Cooley）为《田野中的影子》（*Shadows in the Field*，1997）撰写的序言中，提出以迈耶尔斯为代表的上述观点——亦即在实地考察中收集资料以支持超出实地经历以外的研究结论，已不再为学者们认为是适当且足够的研究方法，而这本论文集则在后现代氛围中关注了以下的问题：

> 如果在对世界各地人类音乐的分析和比较中可以不再要求客观的理性态度，那么音乐人类学的实践可以理解哪些内容？实地考察工作可以不带有开发的意味吗？音乐人类学者或民族志者可以为人类做哪些贡献？作为实地考

---

① 此外还有巴比瑞克、巴兹、克斯琉克、赖斯、谢勒梅、提顿（Babiracki, Barz, Kisliuk, Rice, Shelemay, and Titon）分别在《田野中的影子》（*Shadows in the Field*，1997）中撰写的章节。

察者和音乐家，音乐人类学者有特殊的责任和机遇吗？[①]

在对上述问题的探讨中，库里总结了一些音乐人类学实地考察之新观点。首先，库氏注意到现代实地考察中存在的两种观念转变：其一，音乐人类学方法从现代时期的科学模式向更多实地考察的实验模式转换。其二，从强调分类、描述和对音乐结构的说明，转向试图将音乐作为文化进行理解。[②]

相关实地考察的认识之所以出现上述转变，乃是与音乐人类学自身变化相关。20世纪八九十年代，音乐人类学的研究兴趣已从视音乐为客观研究对象转换为视音乐为文化表达，因此，有学者强调音乐人类学是一种文化反思，而非呈现客观事实的学术。

2008年《田野中的影子》得以再版。在库里与巴兹(Gregory Barz)共同撰写的序言中，总结了进入21世纪以来音乐人类学实地考察相对于以往的继承与变化：1)拓展了实地考察的涉足范围；2)局内—局外(Insider/Outsider)主观—客观(Subject/Object)仍为现今学界普遍关注，但比以往有更为深远的讨论；3)在音乐人类学学者日益自信和实地考察者角色不断变换的同时，我们在潜在的自我否定式的思辨推动下前进，从而对同样的个体和社区做出积极的思考。[③]

面对实地考察的诸多新思考、新方法、新局面，两位学者感而叹之："是的，旧式实地考察已死，新式实地考察永存。"(Yes, the *old* fieldwork is certainly dead. Long live the *new* fieldwork!)这里的"旧式实地考察"是指那些以旧有理论假设和预期为基础的工作方式和方法，如仅仅以文化震惊(Culture Shock)成就学者的方式、在遥远他乡面对面的调查方法、在音乐文化实践中不同程度的参与方式等。"新式实地考察"则突显研究主题的全球化，强调当前音乐人类学者可涉足研究任何一种音乐类型、传统或相关行为。[④] 具体而言，"新式实地考察"有如下四个特点：1)体验性——实地考察是一种体验，对人们"做乐"(Making Music)的体验是音乐人类学理论与方法的核心；2)多样性——相对于以往以一年为标准周期的实地考察而言，当前实地体验形式多种多样，可以是进入数字化的网络田野，也可以多次重复进入田野，还可以是短程旅行等等，这些都是对博厄斯(Boas)、列维－斯

---

① Timothy J. Cooley, "Casting Shadows in the Field: An Introduction", in *Shadows in the Field*, Gregory F. Barz and Timothy J. Cooley ed., Oxford: Oxford University Press, 1997, p. 11.

② 同上，pp. 12—14.

③ Timothy J. Cooley and Gregory Barz, "Casting Shadows: Fieldwork Is Dead! Long Live Fieldwork!" in *Shadows in the Field*, 2nd ed., Oxford: Oxford University Press, 2008 [1997], pp. 11—13.

④ 同上，p. 15.

特劳斯(Levi-Strauss)、马凌诺夫斯基时代之实地考察方法的扩展;3)数字化——运用网络技术成就了音乐民族志之新形式。在网络虚拟空间中,人们不需要面对面地对社区成员进行访谈,虚拟空间中的团体在现实世界中并不呈现聚集状态,而此时的参与观察也为虚拟行为;数字世界为我们提供了用与同遥远地域中的人们进行交流的多种手段,其中包括电子信件和视听文件的数字化等;4)地方(Local)与全球(Global)的互观性。研究者既要看到地方的即是全球的,也要以全球化眼光理解地方事物的含意。①

而上述这些特点,也必然带来方法上的挑战。

纵览西方音乐人类学之实地考察所走过的历史,我们可以感受到从异国情调的猎奇,到"以己观他、以他观己"(see ourselves in the OTHER and the OTHER in ourselves) 的文化比较与反省;从方法论上的科学主义、实证方法到强调人文关怀的体验与阐释,从以现实空间的面对面交流为惟一手段到探寻在虚拟空间以数字沟通的可行方法等诸多转变。这些转变的核心目的是积极思考音乐人类学研究者究竟该如何理解、表述人如何以及为何"做乐"。当然,学科发展所带来的变化,并非都值得我们欢欣鼓舞,应该看到它们与传统的实地考察方法之间不仅存在着交叉和互补的关系,也同样存在着反思的必要。比如,在强调交互性主体体验的同时,并非否定扎实的资料收集工作。而文化意义阐释,亦需要警惕以西方社会或研究者自身的问题为考量标准或重返自我中心主义的老路。

2. 中国传统音乐研究之"实地"

在中国传统音乐研究领域,在相当长的历史阶段,其具有现代社会科学意义的实地考察主要由对于民族民间音乐资料的"搜集整理",即偏重曲目搜集的"文本式"作业方式以及民族志式的作业方式两类构成。前者的作业方式又往往习用"采风"之名。

民间音乐的"文本式"采集

"采风"一词,传自古代,其核心意思或为王者采集民风,以观得失;②或为文人追求真性情的"面向民间"。自周代以降,中国社会对民间文化的采集从未中断,其中亦不乏与中国传统音乐直接或间接相关者。虽然随着时代的变迁,那种"王者不

---

① Timothy J. Cooley and Gregory Barz,"Casting Shadows: Fieldwork Is Dead! Long Live Fieldwork!" in *Shadows in the Field*, 2nd ed., Oxford: Oxford University Press, 2008[1997], pp. 14—15.

② 例如《礼记·王制》:"天子五年一巡狩,命太师陈诗以观民风。"《史记》:"州异国殊,情习不同,故博采风俗。"《汉书·艺文志》:"古有采诗之官,王者所以观风俗,知得失,自考正也。"《汉书·食货志》:"孟春之月,群居者将散,行人振木铎徇于路以采诗,献之太师,比其音律,以闻于天子。"

出牖户尽知天下所苦，不下堂而知四方”的采集目的与制度已然退隐，但“采风”一词，却一直成为采集地方和民间歌谣、音乐、风俗等资料的代名词。其中“问俗求政”、“问俗求史”以及“问俗求得‘新翻杨柳枝’”的内涵，亦成为传统。

伴随20世纪初的新文化运动，北京大学发起了“歌谣运动”，它对其后的中国新文化、或现代文化史产生了深远影响。学者们也视其为中国具有现代社会科学意义之实地考察方法的萌芽。[①] 之所以说它是萌芽，一方面因为它还不能算是真正运用了“实地考察”的作业方式，其具体做法还是以问卷式的“征集”为主，而与进入现场实地的直接调查有所距离。[②] 此外，由于大部分歌谣的收集没有曲谱的支持，就音乐资料的完整性来说，等于失去了一半的生命力。另一方面，从其搜集歌谣的具体要求，如尊重方言成语、歌辞文俗、俗字俗语、文化背景注释等“保真”的要求，已经萌发了社会科学研究中防止主观意识的改动以及保证材料出处完整性的作业意识。当然，这场运动对于中国传统音乐实地考察的影响，更重要的在于它学术的研究、文学艺术的趣味、创作的目的和抢救的四大命题。它们不仅并存于这场歌谣运动，透露出中国知识分子一面从西方“盗火”，一面也在传统的、本土的资源中寻找启蒙火种，并满怀热情地去激活它。民间、民众的文化和历史，在这里作为新文化建设和民族再造的启蒙及资源被提出，这是一种“新学”的“想象”，并聚成了中国现代知识分子对民间文化搜集、整理、研究的渴望。正如王光祈为创制新“国乐”，提出“一面先行整理吾国古代音乐，一面辛勤采集民间流行谣乐，然后再利用西洋音乐科学方法，把他制成一种国乐”的方法一样，这一渴望对中国传统音乐研究以及实地考察的历程，产生了深刻的影响。

如果说西方音乐人类学的实地，诞生于远方的他者，因此在其作业的初始，就面临着我者与他者、局内与局外、主位与客位、音乐事象与文化脉络的认识论纠缠，并将田野过程与田野关系作为实地考察的重点突显出来；则中国传统音乐的实地考察之所以偏重于曲目、以及文本（谱与词）资料的采录和分类，与中国传统音乐或因由“帝皇的独享”而随王朝覆没而散落，或“有许多，还散在民间，在奏唱者的乐器上、歌喉中，连书面的乐谱，都未曾有过”的现实相关；亦因此而与其研究者为“我文化”建设的那种责任、情感、承当相关。

就此搜集整理，主要有传统曲谱的辑录整理、民间音乐的译谱、记谱以及随着录音、录像技术的发展而不断丰满的音、视频采集。就传统曲谱的记录整理来说，

---

① 迄今为止的中国民俗学史论著，基本持此观点。王建民《中国民族学史》（1997）将其作为相关学科列入中国民族学史的初期活动。伍国栋《民族音乐学概论》（1997）、乔建中《汉族传统音乐研究四十年》（1990）皆采此观点。

② 但这场运动中，倡导者已经意识到要“亲自到民间去搜集”（常惠：1922），其中刘半农、顾颉刚等人都有亲历民间收集的事迹，只是未为风气而已。

主要集中于如古琴、昆曲等具有传谱的音乐品种方面。其方法基本承继了史学和文献学的辑佚辨伪、考订参校之法。其辑录和整理者的身份亦多为局内人，比如查阜西之于中国琴学。[①] 就民间音乐的搜集与记谱来说，则情况比较复杂。其在不同历史阶段、面对不同对象以及不同的记谱目的而具有不同的作业方式。

就传统器乐曲的早期记录整理来说，值得一提的有 20 世纪 20 年代刘天华及其"国乐改进社"以工尺谱并辅以简谱方式，对部分皮黄和传统器乐曲的记谱整理。其特点为：1）十分强调乐谱与实际演奏的关系；2）十分注意传谱的来源、流派；3）阐明记谱者的审美评价；4）每谱都有小序或题记，秉承了中国历代传谱体例，由此显见国学的传统。1929 年刘天华为梅兰芳演唱的京剧、昆曲唱段记谱，四个月中，记录了 18 出戏的 94 个唱段（京剧 53 段，昆曲 41 段）。记谱同时，他深感记谱法与实际演唱之间的差别。比如，仅就"天女散花"中"遍历大千"之"千"字，就记出五种不同的唱法。这份乐谱每段都由管色谱与五线谱记写，工尺谱直行，从左往右翻页，五线谱横行，从右往左翻页，一本书两面翻，各自按照各自的习惯。这也可视为传统音乐乐谱记录中西合璧实践之著名个案。刘天华收集皮黄、昆曲、锣鼓、小调、大鼓、梵音，无所不听，无所不写。他的民间音乐实地考察包括请进来、走出去。或"向街头邀得卖唱乞儿，延之宾座，请其弹唱，肃然静听，默默记写，蔼然详问"，或回江阴，到涌塔庵与和尚们一同演奏佛曲，并主要采用了记谱和参与演奏的活动作为其考察方法。作为当年参与北大民俗调查活动的先驱者之一，刘天华最终因赴天桥收集民间"吵子会"的锣鼓谱，感染了猩红热，罹病一周后逝世。可谓中国传统音乐研究历史上第一位因实地考察而以身殉乐的人。

此外杨荫浏对于十番锣鼓谱的收集整理，亦以亲历实践的参与为重，先从抄谱开始，继而参与道家法事，根据所闻，对乐谱渐加增损。后又与道家友人学习演奏，历经十余年，由得谱、抄谱到聆听校正、再到广罗文本的爬梳参校，终于亲身参与实践而得到进入这一乐种的门径。从而深感锣鼓谱与实际演奏之间的奥妙。值得注意的是，他对乐谱的整理，绝不在某一版本或某次演奏的记录，而是采集众家之长，针对一个乐种的全面"习得"。

杨荫浏在十番锣鼓谱的记录整理中，一方面继承了中国传统以方言状声字模拟音响念法，表达不同乐器、音色和奏法的异同，一方面又首创以总谱记写民间乐种曲目之例。除了谱字标注的精细外，还注重了文字注释。或为某件乐器的敲击方法，或讲乐器间的配合，或指示演奏者的兼奏交替，或提示段落与段落的衔接方式，或介绍某曲牌的出处等等，无所不用其心、其技。这份锣鼓谱，既是乐曲的记录，又可为演奏和教学用谱，其记录所追求的信、达、雅，建立在他对该乐种的理解和领悟上。正如孔斯特在《音乐人类学》有关记谱方法一节中，对记录"异文化"所

---

① 琴学中的各"存见"系列，以及琴曲集成等等。

提出的关键性问题，即：我们难以知道我们所听到的音响中，什么是本质性的东西，什么是由于某种原因而使歌手的节奏、演奏者的演奏技巧、节奏感变得不完善？杨荫浏的方法告诉我们，只有参与进去，才能总结出来。比如“声音出来一句都不能错啊，鼓的轻重，打中间、打鼓边都有很多讲究，这些就是音乐实践。”[①]而演奏实践，确实是直接掌握考察对象内在规律的门径。由此，反观几十年后，西方的音乐人类学者胡德提出的“双重音乐能力”，可谓异曲同工！

同为搜集整理“国故”，刘天华和杨荫浏毕竟有着不同的倾向。在前者，其实践更多地是为了改进国乐的创作以及普及到一般民众；在后者则更多地是为了“求史”，因此，要求以“特别的审慎”来面对复杂的材料。

就民间歌曲的采集而言，自北大“歌谣运动”以来，各种不同类型的参与者众多，直至发端于 1950 年代末，并跨过世纪，至今尚未最后出版完成的包括民歌、戏曲、曲艺、器乐《中国民族民间音乐集成》，呈现了中国历史上前所未有的收集、整理民族民间文化的宏伟工程。

20 世纪前半期，以群体的力量掀起以“音乐工作者的采风”为代表的文艺运动，当推 1939 年在延安鲁艺成立的“民歌研究会”，及其民间音乐的研究与采集活动。[②] 1941 年，尽管吕骥发表了具有理论性框架的纲领性《中国民间音乐研究提纲》，但当时总的倾向还是聚焦在为创作新的民族性新音乐而寻求民间资源的采风。其中搜集、学习、整理、改编、创作、演出、研究，互相渗透、互相促进。1942 年，在延安的《民族音乐》刊物上发表了由张鲁执笔的《怎样采集民歌》一文，文章对采集目的、采集者要具备什么条件、采集什么、怎样记谱进行了阐述，可谓当年民间音乐采集的方法论。延安民间音乐采集工作较之以往民歌或歌谣采集的最大不同是“词曲并重”。其二，以记谱为重要环节的采录，不仅仅在于保证了资料词曲同步的完整性，还在于其亲身参与的实践性。在缺乏现代录音工具的背景下，这个实践性意味着采录工作必须完全建立在与农民们面对面的口耳交流方式上。这也是与歌谣运动时期主要采用通信、问卷等案头化征集方式的显著不同。在这些过程中，他们积累了许多如何进入“采录作业”的方式。比如以与大众一起生活一块儿歌唱，考察他们的生活的方式；以为群众表演的方式；以甘当小学生、向老艺人学习的方式；以拉家常的方式；以参与民俗活动的方式；针对不同对象采用个别的和集体采访的不同方式等等来得到对方的接纳和认可。这些建立田野关系的方式方法，“为建国后的更全面的收集、整理工作闯开了一条新路”。

与前述器乐曲的搜集整理相仿，在这一时期的民歌采集中，也氤氲了对后来该

---

① 《杨荫浏关于音乐问题的一次谈话》，刘再生根据《杨荫浏全集》编委会提供录音记录整理。

② 其后该会于 1940 年改名为“中国民歌研究会”，1941 年改名为“中国民间音乐研究会”。

领域影响深远的为创作服务的“为用”和为求“史”求“学”(科)积累资料的两种类型。

民族志式的作业

涉及中国传统音乐的民族志式作业方式,亦有针对不同对象而突显的两类。一类以中国汉族传统乐种的调查为主导;一类为受到民族学、民俗学方法影响下的少数民族音乐调查。

传统乐种的调查可以说是在刘天华“国乐改进社”计划,杨荫浏《国乐前途及其研究》之总体设想,吕骥《中国民间音乐研究提纲》为理论框架的基础上,由杨荫浏实践性的“问俗求史”、国学结合西学实证的治学方法,以原中央音乐学院民族音乐研究所(后为文化部属中国音乐研究所、中国艺术研究院音乐研究所)为重镇而展开。其典型范例为《智化寺京音乐》系列采访报告、《西安鼓乐》系列采访报告、《苏南吹打曲》、《十番锣鼓》以及《寺院音乐》(中国音协成都分会)等等。尤其是《智化寺京音乐》系列采访报告,包括了乐调、曲目、传谱、乐器及其演奏、制作、传承、乐人、美学、符号学等等内容,奠定了后世乐种研究谱、器、律、调的调查研究基础。

少数民族音乐调查,可以追溯的先行者是 20 世纪 20 年代末期由中央研究院的一批从海外学成归来的民族学、社会学、人类学者。在蔡元培的鼓励下,他们开始用民族志的实地考察方法,对少数民族地区进行调查研究,诞生了一批以描写为主要方法的民族志成果。其中凌纯声的《松花江下游的赫哲族》(1930)和凌纯声、芮逸夫合著的《湘西苗族调查报告》(1933)是最早涉及到音乐的较为典型的现实主义民族志。

《松花江下游的赫哲族》,其考察赫哲文化,通过物质、精神、家庭、社会生活四个方面。在精神生活一章下分宗教、歌舞、音乐、游戏、艺术、科学各节。前四节都涉及到音乐。除歌舞与音乐的显性关系外,还有宗教仪式中的鼓乐、鼓舞、歌唱,游戏中的儿歌,它们好比音乐在各文化现场中的具体呈现。而专设的“音乐”一节则侧重乐器和民歌奏、唱方式以及记谱的描述。这些内容为今人保留了 20 世纪前 30 年赫哲族民间音乐的丰富材料。其田野描写值得称道的特点为:1)运用历史的眼光,将实地考察资料作为解读中国古代文化的“基本出发点”;2)并运用比较眼光将赫哲文化置于相关诸民族的资料比较(如萨满神鼓);3)在记录描写的方法上,先生始终遵循着从具体到概括,整体和事象相结合的原则;4)在称谓记录上始终坚持原生性概念;5)注重资料采集的完整性和学术性;6)节奏与击鼓方式并重的萨满神鼓音乐描写;7)以学唱及“活的录音机”作为歌曲记谱的条件。

1956 年,鉴于时代的变化将带来少数民族社会面貌的改变和消失,毛泽东亲自指示,必须抓紧时机对少数民族进行社会历史调查,以便抢救宝贵的历史发展参考资料。其中包括民族文化艺术调查的部分,而参与调查的人员,便有为数众多的音乐家。在几十个民族的文化艺术调查中,与以往文人、作曲家或文工团偏重于曲目的搜集记录不同,这次的调查最大的特点就是将音乐与姐妹艺术以及文化背景

的调查相结合，诞生了一批独立的民族音乐调查报告，其撰写体例皆较系统地介绍了该民族音乐与人民经济生活、风俗习惯的概况及其关系，亦注意到其民间音乐在人民生活中的地位，以及民间音乐产生和依据的社会环境条件。这些报告于1962年被文化部民族文化工作指导委员会办公室辑录为上下二册，总题名为《1958年少数民族文艺调查资料汇编》(内部资料)。同时与社会历史调查并行交错的，还有由何芸、简其华等人完成的《苗族民歌》、《苗族芦笙》；毛继增等人撰写的《白沙细乐调查报告》；以及作为首部歌种志的《侗族拦路歌的收集与研究报告》(方暨申)。这些调查报告，已属在“住居体验”和“参与观察”方式下完成的实地考察。

20世纪五六十年代密集的采集整理与调查，还包括了针对某一地域的民歌专题调查(河曲民歌)；针对某一省区的综合性民间音乐普查(如湖南民间音乐普查)；针对戏曲剧种的专题调查等等。其调查目的，不仅有着收集、整理、保存民间资源的“家底”意义，在实地考察的方法上，基于上述实践，最终形成了对这一时期采访工作的总结和基础指导的《民间音乐采访手册》(1986)。其中包括了地区普遍调查提纲、重点乐种调查提纲、专题调查提纲、图片资料、文物资料的搜集、民间音乐调查提纲(民歌和歌舞、戏曲和说唱、器乐和乐器)。这个手册及所涉及的内容，几乎可以说囊括了音乐本身的特征部分。

然而，民族志式的作业方式虽然没有强调为创作服务，但在这些海量的民族民间音乐瑰宝的采撷中，如何真正去读、去理解、去解释那些音乐文化呢？在采集者(知识阶层)与民间地方文化的内外、远近之关系上，一方面存在着自上而下地经“采风”而“为我所用”的单向予取关系；一方面又在“我文化”建设的目标中，埋下了“改造”地方性文化以为“主流文化”或“整体性的中国音乐体系”建设服务的伏笔。围绕少数民族社会历史调查中的“抢救落后”意识，既能唤起学者肩头的责任感，又隐含了先进和落后的预设。当学者为了抢救而收集、整理那些人类音乐创造力所体现的财富时，亦免不了应用自己的知识背景和术语去分类、去描写，进而重构被访者。比如围绕这一时期的工作存在的共性问题就有：1. 注重音乐的曲目收集，而忽略音乐与其共生环境的关系，及其在文化语境中的活态；2. 注重谱面的记录，而在时代条件的局限下未能注重音、像、谱同步所能保存的演唱过程的鲜活和音乐“真实”；3. 在特定意识形态左右下的“删诗”行为；4. 宗教信仰或礼俗仪式音乐的缺漏；5. 缺乏对于资料获得过程和途径，以及对考察者自身行为的反省和限定等等，尤其是那些以乐谱形式登入艺术殿堂的原为口口相传的歌唱，又将在既定的音乐学术语，如曲调、旋律、声部以及和声、曲式一类的外来“话语”的渗入中，多大程度地被逐步整合和改变其原本面貌？如此等等，亦成为我们今天的学科发展所当反思的起点。

问题总是基于时代背景形成的，不能否认，生活在这一时代中的众多民族民间音乐收集者、研究者为保存传统音乐、记录音乐形态、梳理传承脉络奉献了青春、才华甚至生命。英籍学者钟思第曾撰长文深度分析了《集成》工作的方方面面，在结

论中他给出中肯评价：

> 我们不应该轻率地指出《集成》的局限性。我的保留意见部分涉及任何一个百科全书书中都可能有的共性问题。除了使用过程中的所有问题，如果人们学会从字里行间读《集成》，音乐活动的大量材料都是引人入胜的。考虑到田野工作者的辛劳和条件局限，考虑到现代中国研究民间、特别仪式音乐的问题以及思想意识的惯性，《集成》拥有的地方民俗资料远比我们所预料的要多得多。(2004:125)

然而，我们亦需反省，对于中国的学者而言，其本土身份并不意味着某种经验的深度。记写者与被记者即便处于同一音乐文化的整体空间，但由于知识背景、目的取向等原因所形成的视角，每每形成与对象之间在不同层面上的纠结。或者因为“理所当然”的经验，去解决遇到的问题，而形成认识论上的盲点。正如费孝通所说：以自己的社会作为研究对象的学者要研究他本人所生活的社会、从小就参与的社会，就要求超越自己，从“自己”中分化出观察者和被观察者两方面。“我”一分为二，观察和思考的“我”和作为研究过程的“我”。用了解与自己所处的不同社会的办法，能够进得去、出得来，从而获得对自我社会的正确而全面的认识。[1]

20 世纪 80 年代，音乐人类学(Ethnomusicology)作为学科方法，在文化大革命结束后的大陆学术界引起了极大的震动。大批的学者投入到田野工作中，并撰写了一大批研究报告，其中包括全国各大院校音乐人类学专业的博士、硕士论文。自 20 世纪 80 年代至今中国学界，曾对实地考察的概念，以及相关局内—局外、主位—客位、参与观察、工作伦理等核心问题给予了深入讨论，本章将在第四部分展开这一方面的论述。

第三节　实地考察方法与技术

1. 田野关系

在田野中，相对于采访对象，我们是“自家人”还是“公家人”、是“当地人”“外地人”，都将影响到田野的进程。对于如何介绍自己，民俗学家认为“田野工作者需要向对方说明，自己不是商人、不是官员、不是记者、不是作家、不是游客，而是愿意了解对方的文化、并希望把对方文化介绍给别人的学者。”[2]

---

① 费孝通：《学术自述与反思：费孝通学术文集》，北京：生活·读书·新知三联书店，1996，第 139 页。

② 董晓萍：《田野民俗志》，北京师范大学出版社，2003，第 267 页。

在田野关系中可以有几种身份定位：

第一种，在回乡调查时，以三种身份定位：考到外地的学生、本地人和相关专业的实习生，这种定位很容易被接受，并获得帮助。

第二种，在家乡附近地区调查时，以“准老乡”的身份定位，让对方感到亲切、不拘束。

第三种，在几个村中做调查时，首先选择“中介”村做自我定位，然后利用“中介”村与其他村的关系，逐步扩大工作面。

第四种，在少数民族地区，以本民族和本民族的语言能力定位，这样容易反观自己的地位和视角。

第五种，在民间和政府两头穿梭，针对不同的期望值，要做有适当区别的身份介绍，根据对方的接受心理定位。

第六种，在熟人关系圈中，从对方共同关心的社会问题上定位。

第七种，在消息闭塞的农村做调查，以拟亲属的身份定位。①

民俗学家还为我们归纳了寻找受访者的几种途径以及可能出现的顺逆境：

顺境描述：

1）通过朋友关系找熟人，通过熟人找研究对象，再从研究对象中发展新熟人；

2）通过师生关系找到熟人，借助会说方言的优势，再发展自己与熟人的关系；

3）通过田野关系中的熟人找到同龄人做向导，再与对方从同龄关系发展为熟人关系；

4）通过别人的田野调查接近研究对象，再通过采用尊称称谓等过渡方法，把别人的熟人变成自己的熟人；

5）通过参与对方的演奏或演唱获得共同活动的机会，并与对方建立师生之间的学习关系。

逆境描述：

1）初步建立了熟人关系，但由于研究对象的心情变故、难以逆转而中止关系；

2）已能利用熟人关系，但由于对研究对象的活动规律不了解而告工作失败；

3）可以成为熟人，但不能使对方了解自己的调查意图，很难开展调查；

---

① 董晓萍：《田野民俗志》，北京师范大学出版社，2003，第270—276页。

4）因不符合中国人的出行风俗，难以与研究对象建立熟人关系。[①]

在寻找受访者的过程中存在经验性和偶然性。在田野中也许我们要三顾茅庐才能找到计划中的受访者，也许会与计划中的受访者不期而遇，也许会在不经意间发现非计划内的受访者。

除了以私人身份寻找受访者外，研究者还可借助地方政府或文化部门。正如许多中国的学者所曾有的经历，利用官方关系必不可免。特别是在调查项目涉及到国家文化政策（如非物质遗产保护）和地方政府权限范围的时候，这层关系更难绕开。研究者以"公家人"身份出现在田野中，可能会为受访者另眼相看、热情接待，然而，也不可避免地存在一些问题：

> 当然，这些对音乐局内人而言来自"公家"的"自己人"，其实并不是西方音乐人类学所提倡的那种"局内人"身份，正是由于田野调查者扮演了或者被认同为是代表官方的"公家人"（而非自由学者），反而让这些田野调查者与被调查者之间产生了政治地位上的反差和文化心理上的隔膜。[②]

因此，在田野中把握与受访者的关系，确定合适自己的角色，是实地考察顺利与成功的关键。

2. 访谈

社会学家克维尔（Steinar Kvale）为完成访谈的程序列出了七个步骤：

> 定出议题：将访谈目的以及欲探讨的概念明确化。
> 设计：列出达到目标需经历的过程，包括伦理方面的考虑。
> 访谈：进行实地访谈。
> 编写：建立关于访谈内容的文件。
> 分析：确定收集到的资料与研究之间的联系。
> 确证：检查资料的信度和效度。
> 报告：告诉别人你们学到了什么。[③]

---

① 上述关系，根据董晓萍《田野民俗志》第243—250页稍作修改。

② 薛艺兵：《在家门口的田野上——音乐人类学田野工作的中国话题》，载《音乐艺术》，2009年第1期，第148页。

③ Steinar Kvale, *Inter Views: An Introduction to Qualitative Research Interviewing*, Thousand Oaks, CA: Sage, 1996, p. 88.

上述七个步骤虽然简单，但在实践中我们可以此对正在进行的工作给予简明检查，以确保不忽视每一项步骤作用。

在访谈中有哪些技巧呢？其实，与其说是运用技巧，还不如说是考验一位采访者在实地考察中所表现的情商状况；与其说运用技巧，还不如提倡以诚相待、善解人意。例如在《大家来做口述史》的第三章开篇，唐纳德·里奇(Donald A. Ritchie)写下这样一段话："切莫带着某人一生的故事——他们的坦白回顾，乃至极端隐私的言语——走出大门，就此扬长而去。访谈是艰难的，也是充满感情的经历。在访谈结束时，你有必要多花些时间，关掉录音机，和受访者说说话。让他们明白自己的访谈对于整个口述历史计划有多么重要。"[①]受篇幅所限，我们在此仅简要介绍相关访谈过程与技巧。

首先，访谈者应尽可能详细而深入地准备访谈问题。仔细与深入的程度取决于你对研究项目和受访者的了解。无论是阅读各类文献还是初步了解和接触受访者，都将为你的深入访谈提供有利的铺垫。

访谈的时间应视受访者的身体和精神状况而定，若受访者健壮且善谈，可作长时间访谈，但一次的访谈时间一般控制在两个小时左右，过长的访谈会让人疲倦。此外，访谈者自身的精力也决定了访谈时间，对于一位疲惫的访谈者来说，长时间的访谈会令自己难以集中思想，访谈效果自然不佳。

访谈的设计完全取决于计划的目标，不同的研究目的决定了访谈问题的先后，但是开门见山、直截了当地发问不是好的做法。第一个问题应该避免过于突兀或太具争议性，可先以一般性题目开场暖身，以便营造气氛，随后再深入地问些比较特殊、率直的问题。

在对某一群体进行访谈时，需要有预先拟好的问卷，以便将某些核心问题对每一位受访者都提出设问。我们需要注意的是不同受访者存在的个性，以写有采访提纲的问卷，配合一些聊天式的话题，将更有利于和受访者进行更为深入交流。

访谈时，受访者的肢体语言可以视为是一种无声的信息，其中饱含了受访者的情绪、意见、性格、习惯、脾气、涵养等丰富内容，值得访谈者密切关注，以决定问题进行的方式、时间、顺序等事项。此外，受访者的语气、声调也是需要访谈者关注的另一重要方面。

无论以何种方法结束访谈，你都不要忘记对受访者说声谢谢，有可能的话，略花一点时间聊上几句家长里短的话。此外，除非受访者明确提出需要金钱作为酬劳，多数情况下，研究者会以将来出版或发表的著作回赠给受访者，或将相关访谈的录像、录音复制后，赠送给受访者留作纪念。

---

① 里奇(Donald A. Ritchie)：《大家来做口述历史》，(王芝芝、姚力译)，北京：当代中国出版社，2006[2003]，第73页。

目前电话、电脑、网络等都可成为访谈的辅助设施。以下介绍几种目前在各种学科或职业中得以运用的新访谈技术。

1）电话访问：目前拥有电话的中国家庭已相当普遍，因此通过电话对受访者进行访谈成为可行之法，其最大优势在于节省了研究者花费在与受访者见面的时间与金钱，此外研究者的穿着外观也不会对受访者构成影响。

然而电话访问亦存在弊端，如在没有和受访者具有前期接触经验前提下，研究者的提问可能使受访者怀疑调查的用途、质疑调查是否会对自己构成伤害。以我们的经验，电话访问更适用于研究者做完实地考察回到自己居住地后，对受访者进行的相关补充访谈。

2）按键输入资料：受访者打电话到研究组织，一系列的电子语音装置随之激活，受访者利用电话按键输入答案。①

3）网络访谈：访问者可借助网络聊天软件或网络语音通话设施与受访者进行访谈。访问者或者通过聊天软件将问题一一传输给受访者，并保存受访者回答的内容；或者通过语音设备向受访者提问，并记录或录音受访者的回答。②

4）电脑辅助访谈：访问者将电脑带到受访者家中，受访者直接在电脑上阅读问卷并输入答案。③

5）电子问卷访谈：受访者通过研究者提供的电子问卷及相关运行程序，或者到研究者提供的网站地址，打开电子问卷，按照问题顺序及格式填写相关资料。随后受访者或将电子问卷返还给研究者或在网上提交电子问卷。

随着电子时代、网络时代的到来，“面对面”（Face-to-Face）不再是惟一的访谈方式，但与此同时也带来一些相关学术的问题，如虚拟世界中的交往关系、受访者的真实性、研究者与受访者之间的情感缺失等。

3. 问卷

问卷的设计过程中，需考虑以下几个方面：

1）问卷说明

在问卷开头都需要有一段文字对问卷加以说明，内容包括三个方面，其一，此问卷将作何目的；其二，对受访者隐私权的允诺；其三，简要阐述如何填写问卷。

2）问题序列

在问卷设计中，哪些问题在前、哪些问题置后，研究者亦颇需一番思量。一般来说，了解受访者基本信息（如姓名、性别、年龄、职业等）的问题置前，相关受访者

---

① 巴比（Earl Babbie）：《社会研究方法》第 10 版，（邱泽奇译），北京：华夏出版社，2005［2004］，第 263 页。

② 同上。

③ 同上。

特殊境况(如曾参加过哪些乐社、能熟练掌握何种乐谱、其子女是否会乐器等)的问题置后;询问受访者宽泛意见的问题置前,询问受访者具体意见的问题置后。由于问卷问题的序列可能影响到受访者的回答,研究者还需谨慎对待具体问题。

3) 问题结构

问卷问题结构多是一问一答型。也可根据需要而设计关联问题和矩阵问题。关联问题是针对部分受访者回答是与否后,再选择以下进行的相关问题。其优势在于"对关联问题的恰当使用,能够便利受访者对问卷的回答,因为这样他们就无需试着回答那些跟他们不相关的问题。"[①]矩阵问题是对几个具有相同答案分类的问题进行集中询问。优点在于有效地利用了空间;受访者能够更迅速地完成这种格式问题的回答;此种格式能够提高回答之间的可比较性。

4) 回答格式

以何种形式设计回答格式,研究者所举见仁见智。社会学家的经验之谈是"我的经验告诉我留足了空间的盒式选择是最好的格式"。[②] 其中盒式选择的符号以简单整洁为原则,可以选用括号"[ ]"、圆圈"○"或方格"□"等,供受访者打勾"√"。

在问卷设计中存在一些注意事项:1)选择合适的问题形式;2)选择清楚的问题内容;3)选择中肯的提问形式。

4. 观察

音乐人类学观察的主要策略是参与观察,是指研究者居住在受访社区内,参与局内人每天的生活,特别是音乐活动,并向社区成员询问相关内容。

人类学者提出四种参与观察方法:完全参与(Complete Participant),亦即观察行为完全为隐蔽状态;作为观察者的参与(Participant as Observer),亦即观察行为受到约束且部分处于隐蔽状态;作为参与者的观察(Observer as Participant),亦即观察行为公开化;完全观察(Complete Observer)亦即观察者以类似镜子的方式反映受访者行为。[③]

在实际运用中,当今学者已不再做上述细致的区分,而是根据研究对象的特征,灵活地选择在观察中参与的程度。

观察的记录方式基本分为两类:音响(像)记录和文字记录。前一种记录涉及录音机、录像机、麦克风、电脑等设备,除了对所观察到的音乐表演进行采录外,还

---

① 巴比(Earl Babbie):《社会研究方法》第 10 版,(邱泽奇译),北京:华夏出版社,2005[2004],第 244 页。

② 同上,第 243 页。

③ Helen Myers ed., *Ethnomusicology: An Introduction*, New York and London: W. W. Norton & Company, 1992, pp. 29—33.

可在征得受访者同意后以录音机记录在观察中与局内人即兴访谈的内容。观察中的文字工作包括田野笔记、日记、每天的工作内容、以及相关音响(像)资料的编码等,也可分为四种形式:1)随笔和笔记(Jottings and Notes),随笔是随手记录下的简短信息,如观察对象的姓名、观察地点、时间等等,笔记是根据随笔整理后的记录;2)日记(Diary),记录研究者在田野中的主观或私人的感受,如焦虑、挫折、希望等;3)日志(Log),记录对资金的使用计划和进行状况,以及每天的行程、起居用餐时间等。4)编码(Numbering),对每盘当天使用过的录音带、录像带进行详细的排序和记录诸如时间、地点等相关信息。[①]

5. 记录

录音

音乐人类学者将实地考察中的录音分为准备工作、录制进行中、结束工作三个部分,并逐一给出自己的建议。下文中,我们将选录迈耶尔斯的主要相关叙述,[②]对实地考察中的诸多步骤给予详细描述。

准备工作

1) 在工作之前要做好准备;给录音设备装上新的磁带,标上日期和编码;充电或者带好碱性电池;检查照相机和闪光灯是否工作良好;2)在上路之前,要检查录音设备、磁带和备份的设备,笔记本和笔等;要带足够备用的磁带和电池等;3)提早30分钟到达演出地点;因为,在正式录音前,还有诸多调制设备和选择录音位置的工作等着你。

进入现场

4) 录音时要关注表演,带有分析地去聆听;尽量少记录,要很快的给录制完的磁带作标记;5)如果经过商量,同意你给表演者拍照,那要在录音开始一段时间之后再开始拍照;不要因为拍照而给表演者造成不便;6)如果设备出现了故障,不要大惊小怪,在短时间内简单地检查一下设备即可,并保持冷静,马上使用备用的设备;7)为了实现连续录音,请只在换磁带的时候才短暂地停止录音;连续录音好处很多,能捕捉到更多的信息,包括音乐节目之间的评论;开机和停机会丢失这些音乐特征,而且这样也不会节省什么磁带;8)如果想要同时进行录音和备份的话,你就要放弃拍照;你可以培训一名当地的助手来协助你录音或拍照,这可以为你提供一个作为局内人的视角,告诉你什么重要,什么不重要;9)演出将要结束时就可以开始收拾设备了;在机器还在运转的时候,你可以做如下的事情:收好相机和闪光灯;收好耳机;把已用的和未用的磁带、卡带、电池等物分别收拾到指定的包内;拉

---

① Helen Myers ed., *Ethnomusicology: An Introduction*, New York and London: W. W. Norton & Company, 1992, pp. 38—40.

② 同上,第68—72页.

开放录音设备包的拉链。

结束工作

10）将音量级别调到最低；11）停止录音；12）将电线自然垂下，从防震装置上拆掉挡风玻璃和麦克风；将麦克风放在箱子中；13）将电线从麦克风上拔下；14）拆开麦克风的架子；15）收拾好空白的磁带、笔和笔记本；16）整理好放设备的包；17）拿好鞋子和衣服；18）离开之前，再次检查一下是否还有东西遗留。

回到住地

19）将最后一个磁带（或贮存卡）从机器中拿出来；20）给机器充电；21）将电池从设备上拿下来；22）检查磁带盒、磁带等上面的标签，并做简要整理和记录；23）检查一下麦克风和耳机是否已经关闭。

照相

"一张相片抵上一千个字"。早期人类学家已知尽量使用照相技术的用处。对于记录生态环境、生产活动、工具制造和使用等等，相片的效果绝非文字记录所可以比拟。[①] 美国学者迈耶尔斯认为，在很多情况下音乐人类学家都会使用到照相机，因为照相机比摄像能获取更多的动景。对于摄影工作中的注意事项，迈氏有自己的归纳[②]：

1）要注意不同民族的人对照相有着不同的态度，因此在拍照之前通常要征求对方同意，而且不要忘了给被拍者回寄照片。

2）对于研究者来说，拍照最需要考虑的因素即不要因为噪音影响台上表演的演员。因此，我们要记得关闭快门的声音。

3）由于大多数的单反相机都能控制快门的速度，所以在选择此类相机的时候最好选用带有机械速度的。绝大多数的电子相机可以控制闪光灯并满足基本需求，除非使用长焦距镜头。

4）作为音乐人类学的学生，需要有一台手动式的单反相机，并且掌握一些基本的摄影技术。

录像

目前，在数码摄像机广泛普及后，音乐人类学实地考察中录像成为与录音同等重要的工作。然而在录像中仍存在一些有待解决的问题：

1）对于音乐人类学研究而言，摄像机最大的问题就是音质不好。因此可以使用高品质的外接麦克风以提高录像中的音质。

2）研究人员如想拍摄纪录片，就必须熟悉当地的环境，要有当地的助手，还要

---

① 汪宁生：《文化人类学调查：正确认识社会的方法》，北京：文物出版社，1996，第 32 页。

② Helen Myers ed.，*Ethnomusicology*: *An Introduction*，New York and London: W. W. Norton & Company，1992，pp. 77－79.

熟悉拍摄纪录片的方法。大部分的纪录片都需要导演、2—3 个拍摄人员和录音人员。一部摄像机会限制在当地的环境中获取更多的音乐信息。[①]

3）录像记录音乐事件的原则，需谨记"完整的身体"、"完整的行为"（事件）、"完整的人物"。这一由影视民族学家卡尔·海德（Karl G. Heider）建议的完整性原则，对于以表演过程完成其音乐行为以及多重文本构造的音乐本文来说尤其重要。

4）对于民族志电影的拍摄和后期制作，泽姆普（H. Zemp）给出四点建议：

A、要从整体上来拍摄一个音乐内容，并进行编辑。

B、对于音乐演奏不要添加旁白，但是可以加上字幕。

C、在拍摄中把音乐家当作人而不是物，要去揭示而不去掩盖拍摄者和音乐家之间的关系。

D、要让音乐家表达他们的观点。[②]

文字文本

尽管已有影视和音响等现代化手段，文字记录仍然是音乐人类学田野工作中不可或缺的主要方法。有人类学者将相关形式分为六类：

1）笔记：仅用来记录报告人的谈话，人们日常行为，调查者自己对一些事物的看法和印象，等等。

2）实录：在参与观察中记录仪式及其他重大活动。其要点是按时间顺序记录全过程及细节，务求详细具体。

3）原文：记录重要人物的口述自传，重大事件参加者的回忆，民间故事和神话传说，神判或审判的对话，等等。这种记录方法的要点是把报告人或当事人说话以第一人称的口气原原本本地记下来。若使用的是土著语言，应先录其音，再逐句翻译。

4）日记：记录自开始田野工作以后每天个人生活和工作情况、印象和感想及遇到的困难，等等。假如是一个调查队，除个人日记外，最好还应有一本工作日志，记录全队的活动。

无论是笔记、实录、原文或日记，都不要忘记注明调查和记录日期、地点及有关人员的姓名。这四种不同类型的记录应分册书写，以便查找。

5）图表：有些事物仅用文字记录，效果不佳，应绘图或列表说明。如器物的结构，长篇描述抵不上一张简单的剖面图；又如产量增长、人口变化、森林锐减等等，堆砌数字不如编制一张历年统计表或画一张曲线图。

6）谱系：此法为 H. R. 利弗斯首创，现已成为调查记录家庭组织、婚姻、继嗣

---

① 当然，目前个体研究者使用 DV 摄像机完成的影像音乐民族志亦已逐渐普遍。

② Helen Myers ed. , *Ethnomusicology: An Introduction*, New York and London: W. W. Norton & Company, 1992, p. 77.

和亲属制度的重要方法，值得多作介绍，谱系法的要领是以一套固定的符号代表不同性别及彼此关系，用图解法代替文字描述。[①] 此谱系法，亦完全可以适用于或经改造而用于音乐家及其流派的传承等描述。

全息式记录

近来，音乐人类学界有学者提出采用“全息式记录”，将相关论述转录如下：

在笔者所参与于靖西开展的两次田野考察项目中，导师将所有录音和纪实拍照的工作职责交付于我，负责录音设备的安装、调试、全程采录工作的跟进以及仪式进行过程中的拍照工作。在“广西壮族‘魔仪’音乐研究”田野考察项目的实际工作中，导师、笔者以及另一位音乐学专业的同学强调尽量对所有仪程采取“全息式记录”，即从录音（音频）、录像（视频）、拍照（图片）和记录（文字）全方位记录魔仪中的每一细节。这种“全息记录”的工作方式能够得以开展的重要原因是考察人员配备了技术条件相当优越的设备（比如，DAT/电容式立体声传声器//DV/数字单反相机等专业记录设备）。然而，笔者认为能够开展“全息记录”的根本原因还是在于考察人员的学术素质与思想观念。在两次考察工作中，所有采录者无论以任何设备进行记录，都不是仅仅是记录仪式过程中的声音与画面，而是从准备阶段就开始采录各类信息，多角度、多方位记录该仪式场域内发生的一切文化事象。

表一　各类设备所采录、记载各类信息的大致状况

记录方法	使用的设备	记录的信息范围
声音记录	①DAT-SONY D10 及磁带 ②AIWA 磁带录音机 ③传声器－AKG ORTF CK1X	全程记录仪式过程中魔婆/道公的叙述、演唱等；还忠实记录了仪式前后以及进行过程中在场所有居民所发出的例如交谈、感叹、笑声等一切与仪式相关联的音响信息。
视频记录	DV-SONY DCR-VX1000	两台 DV 机负责不同场域的记录，一台全程跟踪拍摄魔婆与道公主持的祭仪；另一台则完全拍摄现场所有参与祭仪的居民的举动与交互等状况。
图片记录	①Panasonic 数字相机 ②Nikon D70s 数字单反相机	除了拍摄祭仪进行过程中的情形以外，还在仪式进行前后详细地拍摄了诸多体现当地文化的照片，比如为仪式准备的宰猪过程、仪式前迎接当地前辈们、为仪式进行准备的字符、仪式前的众生态、魔婆莲儿子的剪纸以及抓拍的一些充分表现当地民风的照片等。
文字记录	纸和笔	书面记录仪式进行过程中的重点进程、线索；还有每日的工作日记与心得体会等等，为上述记录手段的有效补充。

① 汪宁生：《文化人类学调查：正确认识社会的方法》，北京：文物出版社，1996，第 33－34 页。

从上表中亦可以看出,"全息记录方式"是融合声音、视频、图片、文字四个方面的全方位记录实地考察者所能捕捉到的一切相关文化信息。

第四节 当代趋势与问题

1. 重观"他者"与"田野"

人类学通过"他者"的研究,在文化差异中反思本文化。对如何认识"他者"也是人类学贡献给社会科学的重要认识论。由此而发展出的实地考察成为目前社会科学广泛采用的研究方法,这表现在社会学、艺术学、音乐学乃至历史学等学科中。

然而,在当前的学科发展中,"他者"不再是早期人类学所指定的那个带有殖民主义色彩的概念,亦即非西方社会中的异文化,现在的"他者"可以是进入城市的农民群体、可以是移民美国的中国社团、可以是文献中的记载、也可以是西方文化本身。所以,对象的选择是建立在主体认知基础上的,只要是与"自我"的母体文化相异的群体都可视为"他者"。不一定非要离自己生活地区很远的部落才具备"异域"性,也许就在家乡、就在身边,处处都能体会到"差异",大都会中高耸入云的大厦同样可以成为田野点,街头漫步的流浪汉也是理想的田野调查对象。不必去远足,"家乡"也可为"差异"之处。

由此,学者们进一步提出对实地考察地点(Site)的不同认识。比如,我们很难将作为研究对象的时间与空间区分为实地考察的与非实地考察的,因为在做实地考察和撰写民族志的过程中,我们对"田野"的体验以及对这种体验的描写是贯穿一致的。此外,我们也无需人为地在文本与体验、实地考察环境与撰写民族志环境、我们与他们之间建构明确的分界线,而可将"田野"视为一个综合包含各种研究需求的泛义的场域概念。例如,对于美国学者提顿(Jeff Todd Titon)来说,"田野"不是一个需要远行才能到达的地域,"田野"的核心意义在于和其他个体分享演奏音乐的经历。[①]

言说及此,不免提出一个问题:哪里才是田野? 当代音乐人类学家迈耶尔斯(Helen Myers)给出了确定答案:

> 音乐人类学调查的范围由存在世界中的音乐本身而决定。对音乐人类学者来说,田野可以是地理和语言区,可以是族群流散地(可能分散在一个广阔地域),也可以是村庄、城镇、郊区、城市,或者是沙漠、丛林、热带雨林、北极冻原等。[②]

---

① 提顿在《田野中的影子》(*Shadows in the Field*)中撰写章节,1997,第 16 页。

② Helen Myers ed., *Ethnomusicology: An Introduction*, New York and London: W. W. Norton & Company, 1992, p. 22.

不难看出，当前音乐人类学的“田野”已拓展至世界上所有音乐存在的区域。理论上来说，音乐人类学的实地考察地点已不再局限于乡村、田野或无文字族群聚居地。20世纪90年代，中国音乐人类学界论谈中已出现肯定“不要把做田野调查误解为非得到乡间不可，社会到处都是‘田野’”（转引自萧梅[①]）之观点。由此产生对中国学者以中国音乐文化为研究对象之学术现状进行反思，薛艺兵曾对“家门口的田野”进行了论证，以“近距离—远经验”形象的概述了从地理位置来说似乎应该定位于“我者”的冀中笙管乐，却有着类似“他者”的远经验性。[②] 正如张振涛所言：“我们这些在音乐院校毕业、获得了学士、硕士、博士文凭的人，面对抄录着工尺字的谱本，却茫然不知所从，而农民乐师，拿起世界上只有不多的几个民族才在自己的伟大文明中创造的乐谱，有滋有味、有板有眼、成段联套地韵谱颂唱。”[③]相关的考察与研究过程，不仅是学者在了解传统笙管乐的现状，也是传统笙管乐得以为世人重新瞩目的不平凡历程。可以说，在中国学者相关中国音乐文化的研究中，打破了以往“我者”与“他者”泾渭分明的界线。

“家门口的田野”还可以有另一层理解，即城市音乐人类学的实地考察。然而，在实践中我们仍然面临的问题是，在进入或接触乡村社区、边远山区、少数民族时，有成熟的实地考察经验和方法值得借鉴，但当研究者进入中国东南沿海经济高速增长区域，或以城市中的传统音乐文化作为研究对象时，可借鉴的研究成果尚并不多见。因此，传统音乐在城市以及现代化乡村社区中的存在状态也应成为音乐人类学关注点。近年来，在城市音乐人类学研究中颇有建树的学者洛秦，曾叙述了城市音乐文化具有集约性、开放性、系统性、市民性、产业化等诸多特征，[④]这实际上也在提示我们，相关城市音乐文化的实地考察也应该从上述特征着手，进而寻求与传统实地考察——封闭的乡村社区之个案研究——不一样的方式。

2. 再论“局内”与“局外”

音乐人类学实地考察理论与方法的发展与更替，总是伴随着认识论的发展。面对“子非鱼，安知濠梁之乐”的人类学描写诘问，旁观式记录、参与性观察、“文化内部持有者的内部眼界”、着眼点在建立真正Etic性质的“双视角观照法”，都涉及了“主位—客位”以及“局内人—局外人”的种种讨论。

---

① 萧梅：《理论·方法·精神：“‘实地考察’与音乐人类学学科建设”研讨会评述》，载《中国音乐学》，1997年第4期，第63页。

② 薛艺兵：《在家门口的田野上——音乐人类学田野工作的中国话题》，载《音乐艺术》，2009年第1期，第141—143页。

③ 张振涛：《笙管音位的乐律学研究》，济南：山东文艺出版社，2002，第3页。

④ 洛秦：《城市音乐文化与音乐产业化》，载《音乐艺术》，2003年第2期，第40—46页。

作为一种具可操作性的分析手段,"主位—客位"的观念发端于语言人类学,在对思维方式、描写立场和话语表达等方面反思的同时,产生了"局内人"和"局外人"两种不同的概念。当前,学者的"局内—局外"双重文化身份成为学界论述的热点。一方面"双重音乐能力"(Hood, 1971)方法论的提出与"对文化阐释之再阐释"(Geertze,1973)的提出,使得学者期望以学习局内人的音乐语言构成理解局内人的阐释之可能。另一方面,局内人所言"你永远不能理解这种音乐",似乎应该让试图融入"局内"的学者清醒地看到局内与局外的界限并不那么容易跨越,而对于多以本文化为研究对象的中国学者,也不存在纯粹的局外人视角。若我们再看沈洽提出"融入"与"跳出"的"双视角观照法"时,"尽可能地融入"与"适度地跳出"是研究者有可能做到的。我们也需看到,"局内—局外"已不是二元对立的概念,在某种程度上存在彼此融合的迹象。此外,所谓的他者,也不是凝固的异质对象,而是会与我不断产生接触效应的。

随着对"局内人—局外人"、"主位—客位"认识的转变,我们也重新审视了"主观—客观"这一对相关学者研究立场和认知的概念。

在以科学主义为指导思想的论著中,学者们力图强调自己的研究具有客观意义,是对研究对象的真实反映。随着人文学科反思精神的举扬,学者们亦就客观进行了诘问。比如在历史学研究中,人们提出了"历史研究是客观的还是主观的"设问,并认识到,如同一个钱币的两面,历史研究的客观性与主观性存在于同一实体中。历史本身是真实的客观存在的过去,但当学者面对客观存在的历史时,却难以避免对历史的主观选择和解释。因此,现代西方历史学家已不再将历史单纯地定义为"过去发生的客观事实",而视之为包括过去发生的客观事件与史家对事件的主观认识两个方面。

基于这种认识,在实地考察这一研究方法的实践中,亦可采用客观与主观相结合的态度。一方面,认为事件本身原是真实的,它是在不同空间中客观存在的事实;另一方面,认为任何社会事件毕竟不是在知识的真空中完成和运用的,无论是局内人的口述资料还是局外人观察所得田野资料,都不可避免地存在着主观选择的印迹。面对上述对"主观—客观"的反思,诸如寻求客观、发现真实可以不再作为实地考察中必然面对的研究标准,而确认研究者自身观念与被研究者观念的关系,对于音乐人类学者来说显得更为重要。

可以说,在田野中没有纯粹的他者和自我,局内人和局外人的两分,只有可待转化的各种关系与文化阐释与创造的可能性。因此,尽管"局内""局外"或"主位""客位"的话题在当下的西方学界已少被提及,但其涉及到的认识论内涵,却依然值得我们深思。

3. 反思"观察"与"表述"

在表演中参与观察是受过音乐训练的音乐人类学者尤其擅长和专享的工作研

究方式。在音乐实践中参与观察的优点由胡德首倡(1960),使得音乐人类学者在表演实践研究中居引领者地位。近年来,音乐人类学者又对此常用方法有新的认识。谢勒梅(Shelemay)将音乐人类学者在音乐文化中的参与方式称之为"真正的与人分享式的参与观察"。音乐参与不只是为了有权使用音乐信息,例如西格(A. Seeger)的参与观察"不仅是做其他人所做的事情,而是开启了一扇展现他人音乐世界的窗户。"[①]

法国社会学家布迪厄提出"参与对象化"(Participant Objectivation,又译做"参与客化法"),首先建构研究对象,如他将所研究的法国大学建构成一种体制系统;其次,以反思为钻头探究和建构更深层的对象;以实践的方式反思研究者与研究世界的主客体关系的形成,即将研究社会世界的方法用于自身:"把我将他人构造成研究对象时可能具有的旨趣本身加以对象化,以抵制无疑是社会学家立场中内在的固有诱惑——即对研究对象采取一种绝对、专制的观点。"[②]布迪厄以对拉比诺(Paul Rabinow)的实验民族志《摩洛哥田野作业反思》(1977)为例,认为拉比诺"将解释者的角色转变为针对他自己,针对他的解释",而这种解释,实际上是对"求知主体的一种对象化"。进而对此"与文学灵感迸发之自我满足的决裂","与关于科学工作的实证主义观念决裂,与对'天真的'观察的自满态度决裂,与对尼采所谓的'纯洁受孕的教义'的毫无杂念的自信决裂,与不考虑科学家、而把求知主体降低到登记工具的科学所依赖的奠基思想决裂"的研究者使命,给与了高度评价。[③]

无论是"分享式的参与观察"、"开启展现他者的窗户",还是"参与客化法"都是在尊重研究对象的前提下,采取平等观察与研究的态度,其最终目的是反对在实地考察中观察者以研究身份自居而采取俯视的不平等态度。

上述相关实地考察方法学与认识论的建构,都在探讨作为观察行为和表述经验的可靠性。当音乐人类学成为社会科学的分支时,实地考察及其表述是否真实与可靠是研究者不可回避的问题。实地考察中资料的真实性,多取决于考察时间、考察次数、资料提供人的合作程度、考察者对当地文化的了解程度等诸多因素。考察者通过描述局内人的行为、以访谈形式与局内人进行交流,从而达到理解局内人的研究目的。

---

① Timothy J. Cooley, "Casting Shadows in the Field: An Introduction", in *Shadows in the Field*, Gregory F. Barz and Timothy J. Cooley ed. ,Oxford: Oxford University Press,1997, p. 17.

② 布迪厄(Pierre Bourdieu):《实践与反思》,(李康、李猛译),北京:中央编译出版社,1998,第99页。

③ 参见布迪厄为拉比诺:《摩洛哥田野作业反思》所写之"跋",文见该著第155页,(高丙中、康敏译,王晓燕校),北京:商务印书馆,2008。

当前，越来越多的学者认识到，音乐人类学的研究对象为“人类产生的音乐”，音乐人类学研究与表述的可靠性不同于自然科学试验中的实证性和可重复性。自然科学中的某种规律一旦发现，可以放之四海而皆准，人类社会却不同。目前人文学科的学者承认其研究对象具有复杂的多样性和多变性，在实地考察中所得资料也仅在众多具体的条件和限定中才拥有可靠性。

仅从 Music，音乐或“乐”这样的概念，是否普适于地球上各个民族或族群？实质上，这个概念及其衍申而来的概念群（如“歌”、“唱”，或以具体的、不同称谓分类的品种概念等等）几乎成为每一位音乐人类学者在田野工作中必行的“关键词”。典型如基诺人的“眯”（沈洽，1988）；达斡尔人的“哆”（吴鹏飞 1995）；四川阿霸白马藏人的“托格”（何晓兵，1993）等等。概念和语言作为人们对自身所处世界关系的组织和表达，是理解不同文化的导航标。上述“关键词”，往往提示了不同文化中人们对“音乐”最基本的原生性分类。[①] 日本学者岸边成雄曾经指出：“……如果认为比较音乐学的目的在于根据新的素材去纠正那种把近代理论视为绝对普遍理论的错觉的话，那么必须要持这样一种态度：把一切音乐都还原成白纸……”[②]强调“还原为白纸”的目的，在于按对象的本来面目“重新描写”。这也是研究者从音乐人类学的“音乐描写法”中可以接受的原则和立场。它告诉我们，音乐人类学并非忽视音乐形态，而只关注文化背景。恰恰相反，音乐人类学强调的只是警惕那种被某种文化的主流意识或主位观导致的形态误读，进而在关注音乐与其共生文化关系（语境）的田野实践中，对音乐的形态进行重新描写。此“音乐描写法”的意义，可以理解为“解构”之后的“重构”。

无论是经验制度的描述，或是深度意义的阐释，在当代的学术作业中，往往亦难避免立于对象之旁的“观察”，因此，如何参与、参与到何种程度？如何获得他者的经验维度及其文化的内在感受？除了研究者对一个对象持续不断地观察、描写、体验、阐释；或学术群体中不同的人对同一对象的持续观察、描写、体验、阐释之外，如何认识“观察”的局限，而自觉于以身体的实践达至田野中“做乐”经验的共享和分享，犹为重要。这也是以“体验性观察”（Experiencing Participation）[③]的觉受之广度与深度对“参与观察”的方法扩展。如此不断探索，方能使我们免于“瞎子摸象”、慎用“普遍性概念”或远离那种掉入言筌却自命真理的形而上学。我们希望以

---

① 萧梅：《田野的回声——音乐人类学笔记》，厦门大学出版社，2001，第 8 页。

② 参见岸边成雄：《比较音乐学的业绩与方法》，（郎樱译），载沈洽、董维松编《音乐人类学译文集》，中国文联出版公司 1985 年版，第 273 页。

③ Experiencing Participation，为 Thomas Ots 在其《沉默的身体—表达的活体：中国宣泄治疗中心灵与生活的辩证》（*The Silenced Body-The Expressive Leib: On the Dialectic of Mind and Life in Chinese Cathartic Healing*）中提出的。（1994：134）

文化描写和观察体验作为探索对“活生生”的当下经验进行表述的种种可能性，进而建立起对学科意义的人文观照。

4. 融合“历时”与“共时”

音乐人类学曾被误解为是共时性研究。纵览西方音乐人类学发展历程，历史是一个不为学者须臾舍弃的关注点。

受进化论影响，音乐人类学之比较音乐学时期的研究认为，可以通过分析低于西方音乐的其他民族音乐形态，构成世界音乐发展历史概貌。此后，虽然“重构历史”仍是20世纪六七十年代西方音乐人类学历史研究的主要方式，但其视角发生了变化，学者们开始关注“以何种方式重构音乐史”以及“如何重构不同地域音乐史”等问题。近30年中，西方音乐人类学对诸如“历史”这样的老话题也进行了反思，提出相关研究方法。这一研究趋势与人类学关注历史研究关系密切。正如法国人类学家列维－斯特劳斯在一次国际会议上阐发的惊人之语：“我们(人类学家)是从历史中拾破烂的人，我们在历史的垃圾箱中寻找我们的财产。”(转引自王铭铭[①])这实际表明，人类学家从为历史学家舍弃的诸多不重要的琐碎细节看到没有被记录的、没有被人们充分意识到的那些历史形态，以此对旧史学进行补充。20世纪90年代，音乐人类学对历史的热衷并非出于偶然，1992年即有学者提出历史音乐人类学(Historical Ethnomusicology)的概念。[②] 这一时期音乐人类学者的研究兴趣，也从什么构成了历史，转向历史为何如此构成。学科旨趣的转变也影响到实地考察这一研究方法的重构，总体来说是在考察实践中融合历时与共时的视角。

当我们以中国音乐文化为研究对象时，亦不能忽视历史这一关键词。中国学者也在实地考察这一具体工作中关注了历时的过程与共时的现象，具体表现为以下两个方面。

1) 以史鉴今：口述历史的研究方法及意义

两千多年前，司马迁已解悟到，只有长时间观察社会变迁，才可能究天人之际，通古今之变。依照他的看法，“天运三十岁一小变，百年中变，五百载大变”[③]。在20世纪近百年的社会变迁中，具有五千年农业文明的中国传统社会在遭遇到近代西方工业文明的冲击，从社会制度到国家政策频繁发生了兴替与转换。如何在历史变迁中理解传统音乐文化现象的当前存在状态？我们认为口述历史之研究方法具有不可低估的作用。

---

① 王铭铭：《在历史的“垃圾箱”中——人类学是什么样的历史学》，《新史学——多学科对话的图景》，北京：中国人民大学出版社，2003，第72页。

② Richard Widdess, “Historical Ethnomusicology”, in *Ethnomusicology: An Introduction*, Helen Myers ed., New York and London: W. W. Norton & Company, 1992, p. 229.

③ [汉]司马迁：《史记》，北京：中华书局点校本，1959，第1344页。

什么是口述历史?[1] 美国口述史学家唐纳德·里奇(Donald A. Ritchie)的解释较为中肯:"简言之,口述历史是以录音访谈的方式搜集口传记忆以及具有历史意义的个人观点。"在实地考察中以录音访谈获得相关音乐传承历史过程的资料方法,对于音乐人类学者来说驾轻就熟,然而如何系统地关注局内人对于音乐文化现象的集体记忆,并将集体记忆整合为展现音乐传承过程的口述历史,音乐人类学者仍需在实践中探索出具体方法。

需要指出的是,历史的主观性同时存在于口述历史与历史文献中。历史文献中亦存在有选择的记录、无意识的误记或散失等现象,因此,口述历史不会比历史文献更不真实。我们希望提出,音乐人类学之历史研究的目的并非要寻找比官修史书更真实的历史客观事实,也不在于比较口述历史相对文献的对错(此两点区别于传统中国音乐史研究),而是在实地考察中,系统地搜集局内人相关音乐文化变迁过程的口述资料,通过梳理、整合局内人的集体记忆,构建相关音乐文化传承过程的口述历史,以理解传统音乐如何及为何在时间的流逝中有选择的延续至今。

2) 以今探史:田野资料与文献资料的互观

张振涛在博士论文《笙管音位的乐律学研究》中谈及"当我把唐传日本笙、宋代陈旸和明时朝鲜人成伣的记录,明清两代中国大量文献的记载,以及从各地采访来的民间笙师使用的笙苗音列,抄绘在同一张谱表上时,相同的音列让我大吃一惊!这些笙苗音位,竟然如此完整、如此一致地保持着相同的排列,微小的变化,只是因为各地乐种实践中的点簧方式不同而已。"[2]这正是文献资料与田野资料相互印证时,让学者产生的震撼。张振涛还道出了以今探史的体会:"正是今日各地民间笙师的合笙指法,发蒙解惑,帮了我们大忙。笙管的和声原理,笙师的习用术语,使我们可以读通这些珍贵的历史材料,订正这些材料中的讹误。执此钥匙,文义豁然开朗。这种数管齐鸣,缺一不可,错一不可的和声规律,为我们踏入历史,探藏寻宝,且不致因为历史的厚重迷雾而迷途,提供了颇可凭靠的实物依据和音响依据。"[3]

薛艺兵对此评价道:"研究者进入田野就是为了通过田野走进历史,研究的主要目的似乎不在于从田野中寻找和发现民间音乐在当下实践中的价值,而在于从当下田野中的民间实践探寻消失在时间长河中的遥远的音乐历史似乎民间音乐

---

① 第二次世界大战以后,在美国诞生了历史学的一些新兴研究方法,口述历史(Oral History)研究即是其中之一。作为一种严格意义上的史学研究方法,口述史出现于20世纪40年代末。1948年,美国哥伦比亚大学最先建立了口述历史研究室。随着口述史学的发展及其具体运用的普及,它日益越出历史学的圈子,而成为社会学、文学、民族学、灾难学、人类学、新闻学、种族学、艺术学及医学等社会和自然科学领域广泛采用的研究方法,推动了上述学科在历史研究方面的进展。

② 张振涛:《笙管音位的乐律学研究》,济南:山东文艺出版社,2002,第19页。

③ 同上,第405页。

(形态)的价值就在于其时间的久远,只要将它与历史进行链接,找到它久远的时间经历,它的价值才能得到肯定和认同。"①

5. 自觉"道德"与"伦理"

在实地考察中,我们应该坚持哪些职业道德和伦理操守?这是一个屡说不鲜的话题。我们将众多方面归纳为以下四点:

1) 研究者需尊重受访者的权力,其中包括人权、肖像权、版权等;

2) 研究者需尊重受访者的隐私,其中包括受访者不愿公布的个人和生活信息等;

3) 研究者需具备基本学术道德,不能以获得学术利益为目的,抄袭、篡改甚至伪造研究资料;

4) 研究者应以平等和诚心对待受访者,不能以获取资料为目的,欺骗或利用受访者。

对于田野中的伦理问题,学者们有诸多探索、争论乃至异议,然而上述四点应为研究者的道德底线,是我们在田野中需时时提醒自己的准则。

总而言之,"田野"是一本打开着的、由田野上的人们用体、行、情、思相互共属的史书。这正是音乐文化何以不仅仅在经验科学的领域,被描述为对象序列化的历史,它还要在参与音乐活动各主体的相互共属中,甚至于生命的相互投入中,转变为现实之历史性的可能。因此,实地考察者是解释者、是参与者、是历史的叙述者,也是历史的创造者。

---

① 薛艺兵:《在家门口的田野上——音乐人类学田野工作的中国话题》,载《音乐艺术》,2009年第1期,第151页。

第四章　音乐民族志写作

杨民康

音乐民族志(Musical Ethnography),又可译为音乐文化志、族群音乐文化志,是 Ethnomusicology(中译音乐人类学或民族音乐学)最重要的一个学术分支。在20世纪以来以中国传统音乐为对象的总体研究中,音乐民族志的学术实践从来是敛于其内,少有外宣。只是近年来,在相关学科命名及理论来源的问题上出现的一些歧见,暴露出人们对于该学科分支的不同理解和看法。对此,有必要对之予以梳理,并将其中的焦点问题提出来予以进一步讨论。

第一节　音乐民族志的定义与内涵

音乐人类学作为一门开放的、涉及内容广泛的学科,蕴藏着较丰富的层次内涵,目前一种企图对其理论框架进行重新建构、并获得较多学者认可的方法,是将其划分为侧重常规方法论及实践性研究的音乐民族志和侧重于文化哲学观及理论性探索的音乐人类学两个基本分支。对此,美国音乐人类学学者安东尼·西格(Anthony Seeger)曾在《音乐民族志的风格》一文里说道:"音乐民族志(Musical Ethnography)与音乐人类学(Anthropology of Music)有很大的区别。音乐人类学是应用一套特殊的理论,去解释人类行为和音乐发展历史;而音乐民族志则是如实记录对人群音乐的认识,它不需要任何理论的演绎,而只需要假定对音乐进行描写是可能的和值得的。"[①]

---

① Anthony Seeger, "Styles of Musical Ethnography", *Comparative Musicology and Anthropology of Music: Essays on the History of Ethnomusicology*, ed. by Bruno Nettl and Philip V. Bhlman, Chicago: University of Chicago Press, 1991.

如今在民族志和音乐民族志研究领域，尽管由于引入了解释学的“深描”“写文化”等一类涉及“解释”的声音，对原有的学术理念造成了颠覆性的修改，但其重视“描写”的原意并未因此而丧失，而仅只是更加深化了而已。由此可见，在音乐人类学（广义）学科范畴内，较基础及核心的部分是音乐民族志，其外沿则与当代种种学术理论，包括现代主义和后现代主义等不同时期的学术理论和研究方法相联系。同时，在广义的音乐人类学内部，则存在两种对课题研究范围的基本选择方式：一种是较注重课题的抽象性和理论性特点，并且立足于文化行为的考察目的和历史性解释的考察方法；另一种则是较注重课题的具体性和整体性特点，其研究目的、方法和过程均建立在田野考察和实践性基础之上，文本的撰写方式中兼顾描写性和解释性。前者是一般性的音乐人类学课题，后者则是音乐民族志课题。从研究视野或范围上看，前者往往较注重并立足于宏观层面的探索与比较，后者则立足（或起始）于微观个案的考察与描写，继而才考虑跨文化比较和理论性探讨。前一类学者更似于人类学界的文化哲学家和美学理论家，后者则是一批重行为实践的行动家。前者的主要作业场地是以书斋为主，田野为辅。后者则是以田野为主，兼涉书斋。

第二节　音乐民族志与民族音乐志的同异及学术发展

本文所谓的音乐民族志（Musical Ethnography）同学术界以往所提倡的民族音乐志在研究对象上总体一致，但在规模范畴和方法论特征上则存在一定差异和相互承续的关系。

20 世纪 50 年代以来形成的民族民间音乐研究，其一个基本的侧重面是较注重民族民间音乐的整理和描述；同时也注重对其产生、发展、存在的规律性特征及音乐形态学特征进行总结和梳理。其学术队伍以院校师生和研究所人员为主。关于其中的前一个研究侧面，1980 年代以后，民间音乐集成工作及全国修志工作的展开，引起了各级政府和学术部门对民族民间音乐研究资料收集整理工作的重视，此项工作由学术行为扩展为政府行为，研究队伍扩展为不同级别的政府、学校和研究部门的相互协作，进而出现了纂修民族音乐志的呼声。正如学界所认为的，对于这一时期所取得的音乐集成工作成就，无论给予怎样高度的评价也不为过；但是，在有关这类工作是偏重属于“资料收集成果”还是“学术研究成果”以及在收集整理过程中是否存在“偏重书面记录，忽略音像配套”倾向等问题上，则曾经在学者们中间引起了一些严肃的讨论。而在怎样使民族音乐志研究摆脱较纯粹、单一的描写方法，走向更加严谨、深入的分析描写问题上，则开始有学者提出较为完整、具体的应对策略。[①] 20 世纪 90 年代以来，当人们进一步吸收了来自国外的新的音乐民族

---

① 参见沈洽：《民族音乐志的架构》，载《艺苑》，1985 总 11 期，第 11—18 页。

志研究思维方法，并将之与本土理论与实践相结合之后，中国传统音乐的相关研究领域又开始跃入了一个新的台阶。对此笔者已有另文论述，在此不赘。[①]

在西方学术界，民族志研究的传统描写方式过去也曾经有重描述甚于阐释、重行为过程甚于概念分析的倾向，这同人类学中美国历史学派的学术传统有关。例如，历史学派的代表人物博厄斯(Franz Boas)认为，民族学研究的任务是了解各民族文化的具体表现，不要作理论概括，不要提出普遍性规律；相反，他们应该在某种文化消失之前(在与异族社会的接触中，很多文化现在已经消失了)，尽快地把精力全部投入到收集尽可能多的资料这一工作上去。他预计，如果收集到了大量资料的话，那么，决定文化变异的普遍规律就会从这些信息中自动产生出来。[②] 一位当代学者则针对以上观点提出了这样的质疑：即使是最勤奋的观察者所记录下来的事实，也难免要反映出这个人对什么重要什么不重要的主观判断。如果没有基本的理论作指导，如果对要搜集些什么东西心中无数，那么，收集工作就毫无意义。这是因为，最重要的事实有可能被忽略掉了，而一些不相关的事实反而被记录了下来。虽然博厄斯对前人"坐在安乐椅上建立理论"的批评是恰当的，但是，他对收集无限量的详细资料的过分关注却无助于树立这样一种信念，即人们有可能对人类学家观察到主要文化变异做出合理的解释。[③]

上述西方人类学界的研究观念分歧大致发生在 20 世纪的二战前后至 80 年代之间。这一时间内，中国大陆地区经历了新旧政权的更叠和意识形态的根本转变；而对于人类学和相关人文社科领域(包括传统音乐研究)来说，在其学科研究对象(包括传统音乐和传统文化)历经摧毁而形成明显断层的情况下，于思维观念上则一定程度保留了 20 世纪 50 年代以前接受自西方民族学(文化人类学)的某些学术观念，并且在 1980 年代中国改革开放以后得到重新提倡，而国际学术界这一时期的学术趋向主要表现为注重民族学—音乐学结合的学科理论构建和具体考察实践的总结描述两个方面。当这两种当时的较新学术倾向与中国大陆地区原有的民族民间音乐研究观念相遇时，就形成了具有中国特色的中国传统音乐研究理论。

从总体上看，20 世纪六七十年代以来，现代音乐民族志仍然重视个案研究，然其在学术主旨和研究方法上则存在几个较明显的发展趋向：其一，更为强调对语境、语义层面和人——表演者的行为及过程的考察研究；其二，在描写方式上更为重视阐释性分析方法的运用；其三，在仍然重视微观个案研究的基础上，日益强调

---

① 具体内容可参见杨民康：《音乐民族志方法导论》，北京：中央音乐学院出版社，2008，第 122 页。

② 转引自[美]C. 恩伯、M. 恩伯：《文化的变异—现代文化人类学通论》，(杜杉杉译)，沈阳：辽宁人民出版社，1988 年，第 57 页。

③ 同上。

同宏观文化语境之间以及与相邻学术领域之间关系研究；其四，在仍然重视音乐人类学以共时性为基本学术思维的同时，更加重视“历史、社会、个体”三者的关联性研究。下面，兹就上述时期以来，从音乐民族志研究观念身上反映出来的一些较明显的方法论变迁略予论述。

1. 学科主旨的深化和拓展

20 世纪六七十年代以前，无论是在欧美或中国，有关民族音乐研究方向的课题，都是以传统音乐的研究为中心。其中，音乐本体的研究又是重中之重。此后在欧美国家，由于人类学思维和方法的影响，音乐人类学开始分为两派，“作为人类学家代言人的梅利亚姆(1964:7)将它定义为文化中的音乐的研究……作为音乐学家代言人的李斯特(List,1969:195)则将音乐人类学定义为传统音乐的研究……[①]其中，后一种定义作为过去沿袭下来的观点，至今仍为一部分学者予以尊崇；前一种定义则一直处于发展变化之中，似可将其归纳为以下两点：其一，将音乐人类学学科进一步定义为“对文化语境(Cultural Context)中的音乐的研究，”[②]这类主张以“文化语境”的概念取代了“文化”的概念，突出并确定了“文化”作为“上下文语境”对于音乐具有的特殊功能作用。其二，认为音乐人类学的主旨在于通过音乐(含行为过程和音乐产品)的研究来认识(或透视)人和文化。曾有学者综合了当代音乐人类学的不同理论方法，并归纳为以下几点：其一，着重研究人类的音乐行为、而非音乐作品。即“强调人创造音乐(Music-Making)的过程、而不强调成品”。其二，研究的主要目标是使用音乐的人及其音乐生活，而传统的对音乐本身的分析则“降到了较低的层次”。其三，该学科更感兴趣的是音乐的外因(Extramusical)，试图通过外因来解释音乐的内因(Musical)。[③] 可以说，在这类研究中，音乐本体的分析和研究固然重要，但它更多是体现为手段和过程，而“音乐作为文化”的阐释性研究则是其最终的学术目的。20 世纪 80 年代以来，上述观念对于中国音乐民族志研究方法产生了非常重要的影响，并且在具体的研究实践中吸收了其中的许多合理因素。

2. 描写方式的类化与分层

现代音乐民族志的学科特点，从其提倡的描写方式——“深描”上最为集中地体现出来。以此为结点，可说音乐民族志描写方式的发展变迁似经历了以下三个

---

① Barbara Krader, “Ethnomusicology”, *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, S. Sadie ed., London: Macmillan, 1980.

② Bruno Nettl, *The Study of Ethnomusicology: Twenty-nine Issues and Concepts*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1983, pp. 131—132.

③ 汤亚汀：《Ethnomusicology:80 年代以来的十种新趋势》，载《中国音乐年鉴》，1992，第 257—262 页。

基本过程:(1)早期(20世纪40年代以前)[①]——以比较方法为主;(2)中期(20世纪四十—六七十年代)——强调描述性方法;(3)后期(20世纪六七十年代以来)——描述、阐释和比较的方法相结合。在具体描写方式上则体现为由"现实主义民族志"向"阐释人类学民族志"转换的过程。与早期比较民族学较注重"普遍规律的研究"和传统民族志"不要作理论概括"的主张均有所不同的是,阐释人类学家注重的是对文化符号的破译及对文化行为的深层描写和阐释,从而认为"研究文化并不是寻求其规律的实验性科学,而是探寻其底蕴的阐释之学"[②]。这里涉及到一个如何来看待"深描"、"理解"与"阐释"诸概念之间的关系的问题。在国内相关学术领域,可以看到在音乐民族志的描写方式上,现实主义民族志的撰述写作风格曾经在20世纪末期(如民间音乐集成和部分民族音乐志中)占据主流地位,如今则已经出现了吸收甚至于转向阐释人类学和其他描写风格类型的趋势,而这类学术趋向的形成和发展则与后述几个相关学术侧面的发展态势互为犄角。

3. 学术立场的归位与互动

在当代音乐民族志学者看来,研究者面对自己的研究对象,究竟持有什么样的学术立场和文化身份,对于自己的研究将获得什么样的结果有至关重要的关系。由此来看音乐民族志学科发展史,其中曾经历了如下发展过程:(1)早期[③]学者的研究中显露出较多的"局外"(客位)价值观因素;(2)中期曾偏重于重视"局内"(主位)价值观;(3)后期则重视"局外—局内"双视角结合和互动作用。

作为区分学者的学术立场和文化身份及其与研究对象之间关系的一个重要标志,局外(客位)—局内(主位)观念与"异文化"的观念密不可分。文化人类学强调世界不同族群、文化之间具有的相对性意义和本土文化价值,提倡多元文化彼此之间的平等相待和换位互动,这一点与"异文化"的研究观念彼此相通。异文化研究观念的一项本质,在于作为研究者,应该承认和正视在自己与被研究者之间,通常都存在着某种事实上的"局内—局外"、"主位—客位"(即异文化)文化身份的差异,并且应该在具体的研究过程中,时时不忘对此持以警省的态度。笔者认为,这种"异文化"关系不仅存在于不同族群与族群文化之间,并且也从族群、社会内部的不同阶层、群体之间的关系上反映出来。一个显明的例子是,目前中国传统音乐的研究群体以国内(汉族)学者为主,以致存在一种观点,认为中国学者(主要是指中国汉族为主的民族身份)研究中国的乡土文化(主要指汉族传统文化),乃是局内人研究本文化,笔者对此不予完全苟同。因为,中国当代学者凭据"新学"为文化基质,有特定的社会阶层和文化群体属性,他们与较纯粹的中国传统文化或民间文化及

---

① 此早期、中期、后期三者的时间段划分也适用于后文提及的同类分期因素。

② Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures*, New York: Basic Books, 1973, p. 5.

③ 此处及后文的分期及时间段同前文有关"描写方式"段落中的划分。

其“内部文化持有者”——民间社会及艺人群体之间，其实不同程度存在着彼此的文化理解和身份认同的问题，亦即某种事实上“异文化”差别。由此来看，“局内（客位）—局外（主位）”与“异文化”关系并不仅限于指称民族（族群）关系，同时也涉及阶层、社会集团之间的关系，某种民族身份与文化身份和文化立场之间并不能完全划等号。

按照阐释人类学观点，人类学家的工作不在于运用“科学”的概念套出“文化”的整体观，也不在于像结构主义者那样试图从多样化的文化中推知人类共通的认知语法，而在于通过了解“土著的观点”（Native's Point of View）来解释象征体系对人的观念和社会生活的界说。这里即涉及到通过研究者与研究对象之间的“局内—局外”“主位—客位”互动，而达到对地方性知识的独特世界观、人观和社会背景（亦即“文化持有者的内部眼界”）予以理解的目的。[①] 它给予我们的一点启示，即当我们无论是面对汉族传统音乐或少数民族音乐等不同研究对象时，都应该在研究过程中勤用主、客位双视角互视和换位思考等立场方法，注重掌握和运用当代人文社会科学的批判性和反思性思维方式，以应对日益复杂的多元、多层音乐文化发展态势。

4. 研究模式的丰富和完整

20 世纪 80 年代以前，中国传统音乐理论界的通行做法，是较注重从“局外—客位”（即研究者的外部眼界）的角度来进行有关音乐观念（如音乐思想和音乐美学）及音乐（音乐形态）的研究；[②]1980 年代以来受音乐人类学及人类学方法的影响，开始注重“概念、行为（活动过程）、音声”三者的研究。后者的主要特点在于尤其重视通过田野作业来观察“局内—主位”文化概念，从“文化持有者的内部眼界”出发展开自己的研究。其次，该方法还注重通过对音乐与文化行为的观察和研究，以连接、打通“概念”与“音乐”两者之间的关系。主张“没有与音乐相关的概念，行为就无从发生；没有行为，音乐声音也就不可能产生。”[③]同样，格尔茨主张通过“深描”来展示，研究被研究者的语言、行为，理解被研究者的声音、信仰以感悟他们的“自我”概念世界。这种方式被比之为“（对别人的）阐释的阐释”（The Interpretation of Other's Interpretations）。[④] 中国音乐民族志研究领域近二十年来亦有一

---

① 参见克利福德·格尔茨：《地方性知识：阐释人类学论文集》，（王海龙、张家瑄译），北京：中央编译出版社，2000，第 70 页。

② 这种做法并非中国学界独有，与西方早期音乐人类学的研究观念和方法颇具有一致性。

③ Alan P. Merriam, *The Anthropology of Music*, Evanston, Ill.: North Western University Press, 1964, p. 33.

④ 王海龙：《对阐释人类学的阐释》，格利福德·格尔茨：《地方性知识》，（王海龙译），北京：中央编译出版社，2000，导论部份第 1—27 页。

些运用此类方法的学术成果出现。[①]

5. 规模范围的立体性扩大

国外音乐人类学(比较音乐学)发展史上,在研究课题的规模范畴上经历了"早期—宏观→中期—微观→后期—微观与宏观视野相结合"的一般趋向。20世纪80年代,中国传统音乐理论研究实际上存在着宏(中)观比较与微观个案两种方法并存的现象。前者以汉族民歌色彩区研究和跨地域音乐文化比较的研究为代表,后者则兼有民族音乐志写作与带阐释性因素的音乐民族志研究论文。当音乐民族志所强调的阐释学及"深描"逐渐受到重视之后,在国内的人类学及音乐人类学领域的个案研究中也开始引入了宏观比较和历史追溯的新的思维。在仍然重视微观个案研究的基础上,日益强调考察同相关文化语境之间(亦即"广义文本性"[②])的关系及与相邻学术领域的关系(亦即"互文性"[③])等研究课题。西方人类学的"近经验—远经验"(格尔茨)、"大传统—小传统"(雷德菲尔德)、"主文化、亚文化、交叉文化"(斯洛宾)等研究观念被学者们陆续引用,以达到微观研究与宏(中)观比较研究相结合的目的。在此方面,国内目前已有一批学术视野较广、质量较高的研究专著出现。

6. 文本方式的动态性更新

运用上述诸研究方法的结果,致使中国音乐民族志的文本描写方式一方面经历了一个"归纳梳理型→百科全书型→表演活动型"的基本发展脉络,另一方面,基于实践的需要,现今三种基本的文本描写方式仍在同时并行。

关于"表演活动型"文本的学术基础,可见于一则相关学科定义:"音乐人类学通常被描绘为是一个主要(甚至专门)涉及至今活着的音乐家的表演和那些在当代社会各类表演中的角色的学科。"[④]在此类研究中,对象文本由以往单纯的录音方

---

① 较早的代表性成果如沈洽:《基诺人关于音乐的概念行为模式及其文化内涵》(一份关于基诺人"音乐观念"的调查报告),载王镇华等主编:《中华音乐风采录》,1994,第286—305页,北京:中国文联出版公司,近年来此类研究成果则日益渐多。

② 按照热奈特(Gérard Gen)的说法,这是文学理论中同"跨文本性",或"文本的超验性"相关的五种具体表现之一,涉及体裁、题材、方式、形式及其他方面的决定因素。进一步说,"广义文本无所不在,存在于文本之上、之下、周围、文本只有从这里或那里把自己的经纬与广义文本的网络联结在一起,才能编织它。"([法]热奈特:《隐迹文本:第二等级的文学》(节译),载《热奈特文集》,天津:百花文艺出版社,2001,第68—80页)。

③ 一种观念认为:"一个民族的文化就是多种本文的综合体,而这些本文自身又是另外一些本文的综合,人类学家则需倾全力去确切地解读本文的本质。"(Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures*, New York: Basic Books, 1973, p. 14,452.)

④ Richard Widdess, "Historical Ethnomusicology", *Ethnomusicology: An Introduction*, ed. by Helen Myers, New York and London: W. W. Norton &Company, 1992, pp. 219—237.

式扩展为音像方式乃至音像民族志；记谱描述被扩展为有关音乐行为过程及仪式展演的过程描述；静态的音声文本研究被扩展为立体性表演文本（如仪式音乐）的动态研究。其阐释人类学的理论来源，可见有学者认为的："经由格尔茨而得到的那种把文化当成文本的主张，生动地表现了行为科学家与文化诠释者之间区别。根据文化诠释者的观点，社会活动与我们一般所讲的文本和演讲一样，其意义是可以被观察者阅读的。"[①]因此，在阐释人类学看来，本文已远不是符号本身，而是一部"以行动描写和揭示着的文化志"。

7. 研究维度的交叉性拓展

早期的人类学及音乐人类学研究主要注重共时性一维，如今则更加重视和提倡共时性、历时性结合的三维（历史构成、社会维护与个体经验）关系。音乐民族志研究方法中的这类扩展，一方面体现于在其共时性——空间层面中加入了宏观比较观念，另一方面则体现于在许多学者的研究中，明显地加强了历时性——时间维度的份量。对于音乐人类学的传统对象之一——无文字民族的音乐文化来说，就像学者认为的"每一类音乐及每一类社会都是绵延的历史过程的现代结局，这种过程对于表演者可有可无，但对于来自局外的观察者却至关重要。"[②]而对于像中国这样具有悠久的文字和历史传统的社会类型来说，与该文化传统距离较近的中国当代学者们，较早便注意到了"共时—历时"两种学术维度的互补性作用。仅就音乐民族志来说，其"历史构成"一维通常包括两种基本视域：其一，借助于历史文献和考古资源，以弥补共时性资料来源的不足；其二，历时音乐民族志，借助于共时性资料，对特殊历史事件进行功能性或结构性的个案研究。

8. 研究过程的精微和细化

以往民族音乐志学者在基本研究过程上主要重视实地考察、案头梳理两个阶段，在现代音乐人类学时期则扩展为实地考察、案头梳理、社科目标三阶段实践过程，并产生了相关的理论范式和具体规则。[③] 而从学者们的当代研究实践来看，上述"三阶段"研究步骤似可予以进一步扩展。

从较为完整的研究过程来看，当代学者注意到，在考察研究者进行实地考察之前，有必要对之施以一定的学术训练，例如往往要在上述各种音乐人类学理论的范式和规则以及学术立场、角色关系和相关观念进行理论上的准备。因此，笔者认

---

① George E. Marcus and Michael M. J. Fischer, *Anthropology as Cultural Critique*, Illinois: University of Chicago Press, 1986, p. 48.

② Richard Widdess, "Historical Ethnomusicology", *Ethnomusicology: An Introduction*, ed. by Helen Myers, New York and London: W. W. Norton &Company, 1992, pp. 219—237.

③ Alan P. Merriam, *The Anthropology of Music*, Evanston, Ill.: North Western University Press, 1964, pp. 7—8.

为，音乐民族志研究的基本过程，应该包括“理论准备、实地考察、案头梳理、社科目标”四个基本阶段。

第三节　学科方法论在研究过程中的衔接、贯通和扩展

上文简略分析了音乐民族志研究方法现代性扩展的不同侧面，然在具体的研究实践里，这些侧面是有机地组合贯穿在一个完整的过程之中，本节拟就怎样打通、连接其中一些重要环节之间的关系这个问题再做进一步讨论。

1. 应该重视“微观—宏观”互补及与“跨文化比较”的结合研究

笔者认为，在人们有关人类学和音乐人类学研究方法有了上百年的认识和积累的情况下，作为一项现代音乐民族志的研究，它的研究思路和讨论范围已经很难用某一种具体的研究观念或路径来加以限定，然一般都离不开现代人类学所提倡的下述研究过程：“首先，人类学者周密地观察、记录、参与异文化的日常生活，他们从事的这些活动被称为‘田野工作’（fieldwork）。然后以详尽的笔调描述、说明所观察到的现象和文化，他们的描述成为学者和其他读者据以了解人类学者的田野工作过程、异文化的情况以及民族志工作的个人反省和理论观点的途径。”①

对此，笔者拟设想在“浅描”到“深描”过渡期间，应该建立三个较基本的原则：其一是必须充分重视在扎实的田野考察基础上，结合异文化的研究观念，对研究对象的种种表演过程和本文、文化语境（上下文）基本特征进行详尽的描述，然后才谈得上去做进一步的理论性分析、比较或文化象征的阐释。其二是应该在上述个案研究的基础上，尽可能进行从局部入手的“以大析小，以小见大”的种种拓展性研究。其三，在获取了数量较多、分布面较广的上述个案研究成果之后，便可以再去进行较宏观的跨文化比较研究。

2. 研究过程与学术立场——艺术切入→随缘选择→文化思考

作为音乐民族志研究者，我们面对的是隶属不同阶层、群体，具有不同文化属性的音乐文化研究对象，我们彼此之间事实上存在着“局内—局外”、“主位—客位”的文化角色差异，并且由于自身已（无从选择地）被所处的社会、阶层定了“音乐（艺术）学者”的身份，以致于音乐民族志的具体研究分析过程通常可循着以下三个阶段层次展开：

---

① 马尔库斯、费彻尔：《作为文化批评的人类学：一个人文学科的实验时代》，（王铭铭等译），北京：生活·读书·新知三联书店，1998[1986]，第 30 页。

第一阶段，客位切入[①]——从“音乐”(或艺术)角度切入的表征层次；

第二阶段，主位体察——可能做为，也可能不做为“音乐”来研究的中间层次；

第三阶段，换位思考——更多做为“文化”来进行透视性研究的内隐层次。

具体来说，在研究的第一阶段，我们毫无例外地是从音乐学的层面，以“客位”视角和局外人身份，以“音乐”(或“艺术”)为焦点切入研究对象；然后在第二阶段，有必要去体验并参照局内人的“主位”的观念和认识角度，来进一步为自己所研究的究竟是一种“音乐”(已经独立的艺术类型，如昆曲音乐、古琴音乐)，还是只能作为一种“文化”现象(尚未从整体文化中独立出来的类型，如自然宗教吟唱)看待；抑或是“音乐—非音乐”两种因素及功能相掺的混合形式(如佛教音乐、道教音乐)予以重新定位，并且根据其基本性质的不同，而施以不同的研究和分析策略。然而，这仅只是涉及一般方法论的层次。若从文化哲学观的层面上看，无论该种研究对象是属于无文字文化，还是所谓的“高文化”，它们都具有“文化”的基本性质。因此，在研究的第三阶段，便有必要进入“音乐作为文化”[②]的学术境界。这在总体上符合著名音乐人类学家恩凯蒂亚(J. H. Kwabena Nketia)所提出的“通过音乐来研究文化”[③]的研究途径。

总之，上述三个研究阶段，可从研究对象和学科方位上简单归纳为“艺术切入、随缘选择、文化思考”，或者从方位立场上归纳为“客位切入、主位体察、换位思考”。它们既是较完整的研究过程，也涉及了研究程度的深浅层面。

3. 培养方式——兼顾理论素质、田野考察、音乐学分析及写作

作为本学科学生，首先应该确定自己对于音乐民族志或音乐人类学两类研究的学术旨趣。若是前者，在不同的考察研究阶段，对于不同学术侧面各有侧重的同时，应该在培养人才的整体思维和方式上贯彻“理论素质、田野考察、音乐学分析及写作”三者训练互相兼顾，乃至齐头并进的原则，尤其是后二者，应该成为研究者的职业习惯，甚至成为一种必不可少的生活方式。

第四节 主要学术成果的综述与分析

根据音乐民族志研究往往同田野考察活动紧密联系的一般规律，下文将主要

---

① 这里并不排除一些学者本身具“局内”(如本民族、本群体)身份因素的情况。由于已事实上形成了在不同阶层、群体之间的文化身份转换，该类学者在文化角色上也必然有一个“重入(局内)”的过程。

② Alan P. Merriam, “Definitions of ‘Comparative Musicology’ and ‘Ethnomusicology: An Historical-Theoretical Perspective”, *Ethnomusicology XXI*, 1977, pp. 189—204.

③ 陈铭道：《近年民族音乐学的新突破》，载《民族音乐文论选萃》，北京：中国文联出版公司，1994，第185—208页。

选择一些狭义的音乐民族志，亦即带有“微观/主位”学术思维的研究课题，辅以少量在此基础上进行中观乃至宏观比较的、广义的研究课题为实例进行综述和分析：

1.“微观/主位”的思维与研究课题

1）以局部区域或族群为对象的个案研究

在此方面，多年来一直延绵传旌，持之以恒的实践者，包含了一批著名的前辈学人和他们众多的追随者。他们最令人注目的学术特点，首先是长期坚持对某一研究个案做深入、细致的跟踪调查，在此基础上撰写详实、完整的田野音乐民族志论著；其次在于均有意无意实践了音乐民族志的工作准则，在研究中把注意力较多地放在了进行田野作业（或实地考察），以寻求第一手研究资料方面。其中，20世纪80年代以来比较突出的例子，如田联韬和毛继增对藏族音乐的研究，袁炳昌对土家族音乐的研究，沈洽的基诺族音乐研究，杜亚雄对裕固族音乐的研究，王耀华对福建民间音乐的研究，伍国栋对白族、侗族音乐的研究，杨秀昭、张中笑等对侗族音乐的研究等。

20世纪80年代末出版的《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》（1989）中的“少数民族音乐分支”（关也维、杨放担任主编）和本世纪初出版的《中国少数民族传统音乐》（田联韬主编，2001），汇集了涉及中国55个少数民族（或未定族属的部分民族人口）的词条或章节，其中的每一个词条或章节，都是一个关于某一少数民族传统音乐的研究个案，它体现了中国20世纪后期改革开放以来几个不同历史时期有关少数民族音乐总体研究水平、包含了众多少数民族音乐研究学者的集体智慧和合作攻关成果的集大成之作。

20世纪末叶在后辈年轻学者的研究里，有一批研究生论文涉及到微观或个案层面的音乐民族志研究项目，其中较突出者，有何晓兵的白马藏人音乐研究，赵塔里木的新疆蒙古族音乐研究，杨民康的布朗族音乐研究，蓝雪霏的畲族音乐研究，和云峰、杨晓鲁的纳西族音乐研究，吴鹏飞的达斡族音乐研究，周耘、余咏宇的土家族音乐研究，阿奈·姆露的台湾阿美人音乐研究等。此外，这一时期未能归入学位论文的同类论著，还可以举出薛艺兵对河北屈家营音乐会的研究，萧梅对蒙古族、纳西族音乐的研究，刘桂腾对满族萨满乐器的研究等。海外学者中则有澳籍学者杨沐有关海南儋县汉族民间音乐研究（Yang Mu，1989）和美国学者 Helen Rees（李海伦）有关纳西族音乐研究（Rees，2000）等数篇博士学位论文。

2）专注某一乐种的研究课题

这类研究中的微观或个案课题，较多涉及中国汉族传统音乐中的戏曲、器乐等乐种，其中尤其有一批海外华裔及外国学者从事的研究课题或研究生的硕士、博士学位论文，较有意识地采用了音乐人类学所提倡的各种研究方法。其中有代表性的有前曾述及的赵如兰的京剧音乐研究（Chao：1972）。在戏曲音乐方面，还有荣鸿曾、陈守仁等的香港粤剧音乐研究（Yung：1989；Chan：1998）和洛秦在美国作的

博士学位论文里对中国的昆曲音乐所做的研究(Luo,1997)。关于曲艺音乐,可见加藉华裔学者曹本冶在其硕士论文中所做的苏州弹词音乐研究(Tsao,1988)。关于中国民歌,有荷兰学者施聂姐(Antoinet Schimmelpenninck)在博士论文中所做的江苏(苏南)民歌研究(Schimmelpenninck,1997)。关于民族器乐,可见美国学者韦慈朋(Lawrence J. Witzleben)的上海江南丝竹音乐研究(Witzleben,1995)以及中国学者张伯瑜的博士论文(芬兰)对十番锣鼓音乐的研究(Zhang, 1997)。

若从研究观念或学术层面上区分,则又可分为如下几类:

(1) 侧重主位立场或音乐观念层面的研究

中国学者中,沈洽关于基诺人民歌的研究(1994)较具典型意义,亦采用了阐释人类学和符号学等学科方法在内的研究手段,对研究对象所蕴含的文化意义和语义象征进行了“深描”分析。此类研究方法亦属于“主位”研究的方法模式。在中国音乐学院的研究群体中,除了沈洽的研究之外,杜亚雄、管建华、萧梅、何晓兵、赵塔里木、杨民康等人的硕士学位论文中,都对局内人的主位立场和音乐观念进行过不同程度的考察。

(2) 侧重音乐行为层面的研究

台湾学者吕钰秀的《达悟歌会中的音乐行为探讨》(2006)一文,从年龄差异、性别差异、独唱/众唱差异和同/外村差异等不同的角度,论及了达悟人传统歌会中的种种音乐行为方式。在中国传统音乐的研究中,这类专注于音乐行为方式的课题方向至今还甚少出现,但已经受到学者们越来越多的关注,这是一个值得人们今后去努力挖掘的研究方向。

2. “中观/互补”的研究思维

1) “大传统、小传统”与音乐文化的社会分层

西方学者近年来提出的“大音乐文化内的小音乐文化单元”,其实继承了文化人类学以往关于“大传统、小传统”的理论思维方法。在这个前提下,该类学者还将上述文化关系再次细分为“亚文化、主文化和交叉文化”(Subcultures, Intercultures, and Supercultures)。由此来看,在中国的传统民歌及器乐旋律的研究中便明确地反映出上述关系特征。其中,从大传统、主文化或较为宏观的角度进行研究者,例如田青(1993)、袁静芳(2003)从事的中国汉族佛教音乐的研究课题,曹本冶、王忠人(1996)、蒲亨强(2000)等从事的中国道教音乐研究等。而从小传统、次文化或微观角度进行研究者,则有张鸿懿(2001)、刘红(1999)等从事的汉族地方道教宫观音乐研究课题和周耘(1994)、韩军(1993)等从事的汉族地方佛教音乐研究课题。

在少数民族传统音乐研究中,从某“大传统”(如佛教、道教、伊斯兰教)范围进行主文化和次文化之间关系研究的例子,如田联韬对藏传佛教音乐的研究(1998)、周吉对新疆维吾尔族伊斯兰教传统仪式音乐的研究(1999)、包·达尔汗对蒙古族佛教音乐的研究(2002)、杨民康对傣族南传佛教节庆仪式音乐的研究(2003)等。

当代侧重比较的音乐研究方法中，对同一“大传统”中的不同“小传统”（小文化单元）进行比较的研究课题，则以杜亚雄的裕固族与匈牙利音乐的比较研究（1982）和王耀华的福建与冲绳三弦音乐的比较研究（1991）较具典型意义。此外，伍国栋有关云南少数民族与缅甸民族器乐的比较研究（1986）和杨民康对傣族与东南亚掸傣系民族器乐音乐的比较（杨民康：2001）也属此类。另外，有关汉族传统音乐的内部比较，薛艺兵的《四地秧歌舞曲的分析与比较》（1990），乔建中的《和而不同、多样统一——四种北方鼓吹乐的比较分析》（1994）等论文，也都具有对“大音乐文化中的小音乐文化单元”进行比较的性质。

2）寻找“文化母题”的声乐研究课题

在人类学和民俗学的研究中，以往有一种像基因分类法那样寻找“文化母题”的课题类型，因为带入了歌词和名称概念的因素，同时也就带入了语义分析的可能性，中国学者此方面的代表性研究实例有：乔建中的《“下四川”研究》以“四川”作为文学母题，将收集到的一组在不同地区分布的二十多首民歌汇集起来，认为“这组民歌的歌唱内容都程度不等地与‘四川’有这样那样的联系，但在音乐体裁、结构、风格等方面又各有所宗”（1993）。作者认为他所研究的一组民歌由特定的文学母题所维系，通过对这一组民歌的研究，可以进一步寻觅其社会历史成因及由它体现出的中国民歌传播接受模式、同文学母题民歌群的文化地位及历史价值。

又如黄允箴在《论“采茶家族”》一文（以下简称“黄文”）里提出，在全国各地的采茶音乐中，存在着一个由同一曲调母体繁衍而成的庞大“采茶家族”。在这个分布广泛、成员众多的采茶音乐家族中，有一首可视为源头的“母曲”，即江西于都的《采茶谣》：“这支曲调流遍大半个中国，渗入到多个民族，到处有它的变体，到处可遇到它的‘远亲近戚’，它们之间有的酷似，有的近似，乃同根同源，同宗同脉，就像是同一祖先的后代子孙，虽散居四方，地北天南，虽长久远隔，互不‘相识’，可相通的‘血缘’使它们结成了一个显赫而庞大的‘家族’……”（黄允箴：1994）可以说，如果不对这一中介性的“采茶家支”作充分的了解，便难以对整个“采茶家族”的繁衍发展过程做出恰当的解释（参见杨民康，1996：192－193）。

此外，冯光钰在《中国同宗民间乐曲传播》一书中，也以“音乐主题类似”、“民歌器乐化”和“源于宋元南北曲”等为题，论述了中国民间器乐曲以特定文学母题为源头得以繁衍传播的几个特例。

上述研究中涉及的“四川”“采茶”等文学母题皆具有某种模式（或原型）分析的特点，其研究方法显然继承了自列维－斯特劳斯在《结构人类学》对俄狄浦斯神话的研究以来，一直为民间文学界所盛行的，对神话与文学母题（原型）进行结构主义分析的研究路径。

3）以“乐种学”为中心的器乐研究课题

袁静芳将乐种界定为：“历史传承于某一地域（或宫廷、寺院、道观）内的，具有

严密的组织体系，典型的音乐形态构架，规范化的序列表演程式，并以音乐（器乐、声乐、吟诵）为其表现主体的各种综合艺术、音乐形式，均可称为乐种。”乐种学的体系化研究过程可分为三个系统层次：微型系统研究、中型系统研究、大型系统乃至巨大型系统研究（1988）。由于此类课题设想较多结合了一定地域或文化形态（宫廷、宗教等）的个案进行研究，考虑到某一乐种在其自身文化语境中生存的状况，以至较易于在一种“次生文化形态”的层面上，得出比较客观的学术结论。

第五节　对中国音乐民族志研究课题的几点展望

中国各民族文化及音乐文化都处于一个崭新的历史时代，对于新时期汉族和少数民族关系格局的概念、定义和其他解释，都应该在新的社会形势和人文与自然环境中给予重新估计。“族群”的概念常常被用来取代以往所用的“民族”概念。因此，在涉及中国传统音乐的研究领域，应该进一步开辟下述方向的研究课题：

1. 少数民族聚居区的汉族传统音乐生存状况研究
2. 民族杂居区的音乐文化交融状况研究
3. 都市社会的多元民族（族群）音乐文化研究
4. 都市社会的少数民族（族群）音乐生存状况研究
5. 汉族传统音乐与少数民族音乐之间的传播交流状况研究
6. 跨界族群音乐文化研究

第五章　音乐人类学的观察与参与

吴　艳

引　言

观察与参与是音乐人类学(或民族音乐学)学科十分热门的一个研究议题。无论是热衷"野蛮"部落的"异文化"研究,还是面对"文明"城市的"他者"研究,到底以何种文化立场、何种研究视角看待、分析和认知被研究对象,都成为研究者们无法回避的问题。从文化内部的研究视角和从文化外部的研究视角去分析同一研究对象,其研究结果可能会大相径庭。于是,究竟是通过参与被研究对象的社会环境、社会关系中进行体验研究?还是不加入被研究对象的社会活动中进行观察分析?观察与参与之间的对立成为20世纪五六十年代音乐人类学中的主要矛盾,前者被指责为忽略学术目标,后者被指责为对音乐缺乏兴趣。[①]

类似的问题同样出现在以研究"异文化"为特征的人类学学科中,他们依据研究者参与程度的不同,将田野考察中的观察方法分为四种类型:完全参与(Complete Participant)、参与者的观察(Participant as Observer)、观察者的参与(Observer as Participant)和完全观察(Complete Observation)。[②] 这四种类型体现了研究者在参与程度上由深到浅的渐变过程,一个成功的田野考察者应该平衡观察与参与的关系。在处理观察与参与两者关系的过程中,研究者自身无法回避

---

① 汤亚汀:《西方民族音乐学方法论概要(上)》,载《中国音乐学》,2001年第2期,第128页。

② Helen Myers ed., *Ethnomusicology: An Introduction*, New York and London: W. W. Norton &Company, 1992.

以何种观察视角和以何种文化身份进行认识和理解被研究对象这两个问题，进而引发了具有紧密关联的两对概念即"局内人—局外人"（Insider-Outsider）和"主位—客位"（Emic-Etic）的探讨。

有关"局内人—局外人"和"主位—客位"的理论观点虽然发端于人类学和语言学研究领域，但是"以往音乐人类学（民族音乐学）者往往像人类学者那样，以异文化为传统的研究对象，并且继承了其在异文化研究中发展起来的'局内—局外观'和在研究对象（局内人）与研究者（局外人）之间寻找相互角色关系的研究分析方法。"[①]西方音乐人类学界从20世纪七八十年代开始关注"主位—客位"理论，[②]如"梅利亚姆（Merriam，1964）认为，如何使用音乐是主位的，对音乐功能的研究则是客位的。内特尔（Nettl，1983）也提出过主位—客位的差别是'一枚硬币的两面'，可称作'人们的分析和人类学家的分析'，二者关系是'客位具体描述所观察到的特殊事项；主位则概括、框架客位的描述。'"[③]1993年《音乐世界》（*The World of Music*）第1期中集中了四篇文章重新界定和探讨"主位—客位"的含义。[④] 此外，在《田野中的影子》[⑤]、《音乐人类学研究：31个议题和概念》[⑥]、《音乐人类学导论》[⑦]也都对"主位—客位"、"局内人—局外人"问题有所涉猎。

国内学界从20世纪80年代开始关注该论题的探讨和研究，在此分三个方面进行简单介绍。首先，20世纪90年代中期，刘勇翻译的《音乐民族学和Emic-Etic

---

① 杨民康：《论民族音乐学双视角文化立场的历史演变和发展趋向（下）》，载《音乐艺术》，2004年第2期，第57页。

② Gregory F. Barz and Timothy J. Cooley ed.，*Shadows in the Field：New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*，New York：Oxford University Press，1997，p. 53.

③ 汤亚汀：《音乐人类学：历史思潮与方法论》，上海音乐学院出版社，2008，第129页。

④ 文章分别为：1）Frank Alvarez-Pereyre and Simha Arom，"Ethnomusicology and the Emic/Etic Issue"；2）Max Peter Baumann，"Listening as an Emic/Etic Process in the Context of Observation and Inquiry"；3）Marcia Herndon，"Insiders，Outsiders：Knowing Our Limits，Limiting Our Knowing"；4）Gerald Florian Messner，"Ethnomusicological Research，Another 'Performance' in the International Year of Indigenous Peoples?" *The World of Music* 35(1)，1993，pp. 7—33，34—62，63—80，81—95.

⑤ Gregory F. Barz and Timothy J. Cooley ed.，*Shadows in the Field：New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*，New York：Oxford University Press，1997.

⑥ Bruno Nettl，*The Study of Ethnomusicology：31 Issues and Concepts*，Urbana：University of Illinois Press，2005.

⑦ Helen Myers ed.，*Ethnomusicology：An Introduction*，New York and London：W. W. Norton &Company，1992.

问题》[1]、戴薇翻译的《Etics 和 Emics——它们的起源和运用》[2]和汤亚汀的《民族音乐学主位—客位研究的理论问题》[3]等文章介绍了国外学界对于"主位—客位"和"局内人—局外人"研究方法的探讨以及其最新动态，使中国学界对此理论有了深入的了解。其次，国内学者在田野考察的基础上对该理论做了有益的补充并提出独到见解，如沈洽在中国云南省基诺族音乐的田野考察基础上，于《"融入"与"跳出"：民族音乐学之"道"——由"局内人"和"局外人"问题引出的思考》[4]、《音乐文化的双视角观照——民族音乐学的一种新定位》[5]、《论"双视角"研究法及其在民族音乐学中的实践和意义》[6]等文章中对于"局内—局外"问题提出了颇有启迪意义的思考，提出"音乐文化的双视角观照"可以看作是此门学科最基本的方法学原理，并认为能否意识到并适度地把握音乐人文圈子的"局内/局外"关系和能否自觉地注意到采用"融入"和"跳出"的技巧去观照自己的研究对象，是音乐人类学（民族音乐学）的深层原理，也是它与以往所谓音乐学的根本区别所在。杨民康认为"Etic（或'远经验'）与本地人持有的 Emic（或'近经验'）两者都不可能仅涉及单向的或一般的角色互补问题；而是在更为复杂的层面上，形成'螺旋型反馈'的和彼此平行、互为参照的双向（两极）考察系统。"再次，中国学者将"主位—客位"理论运用在研究个案中，形成令人侧目的理论成果，如曹本冶、薛艺兵、杨民康等人在中国传统仪式音乐的研究方面取得了丰硕成果；洛秦对于美国街头音乐文化的研究形成了一个开拓性领域；萧梅运用"局内人"和"局外人"双重视角管窥了 20 世纪中国音乐人类学田野考察问题等等。成果之多，篇幅所限，在此不再进行一一列举。

何谓"主位—客位"？何谓"局内人—局外人"？两者之间存在什么关系？"局外人"是否可能真正成为"局内人"？研究者作为"局内人"或"局外人"的研究身份是否对研究结果的客观性产生影响？如何平衡"主位"和"客位"的视角关系？综观学界已取得的相关研究著作和论文，从音乐人类学学科发展史和研究实践两个方面分析"主位—客位"和"局内人—局外人"的内涵、"主位"和"客位"、"局内人"和"局外人"的关系并总结如何处理两者关系的经验等，从中我们可以看出"主位—客位"和"局内人—局外人"问题贯穿于学科发展的整个历程。

---

① 皮尔邦、阿洛姆：《音乐民族学和 Emic-Etic 问题》，（刘勇译），载《中国音乐》，1995 年增刊。

② 艾文思、施祥生：《Etics 和 Emics——它们的起源和运用》，（戴薇译），载《音乐艺术》，1994 年第 3 期。

③ 载《中国音乐学》，1995 年第 2 期。

④ 载《音乐研究》，1995 年第 2 期。

⑤ 载《中央音乐学院学报》，1995 年第 3 期。

⑥ 载《中国音乐学》，1998 年第 2 期。

第一节　何谓"主位—客位"

"主位—客位"概念最初来源于语言学领域,后广泛影响到人类学、民俗学等人文学科领域。音乐人类学学者玛西亚·赫恩顿(Marcia Herndon)曾经指出,音乐人类学最初接受"主位—客位"观念并非是直接从派克的理论开始,而较多是从上世纪 70 年代海姆斯(Dell Hymes)、亚伯拉罕(Roger Abrahams)、鲍曼(Richard Bauman)等学者的人类学研究中转而获得(Herndon, 1993)。[①] 以下我们回顾"主位—客位"概念从语言学的缘起以及后来在其他学科领域的衍变情况。

1. 语言学

"主位—客位"这对术语最初是由美国语言学家派克(Kenneth Pike)在研究语言现象与人的行为结构之间的关系时提出来的。[②] 1967 年在《语言与人类行为结构统一理论的关系》(*Language in Relation to a Unified Theory of the Structure of Human Behavior*)[③]著作中(1948 年发表了第 1 部分,共 7 章,1955 年第 2 部分有 3 章,1960 年出版了第 3 部分。这三部分的合订本于 1967 年问世。[④]),派克又详细地说明了"主位—客位"术语的来源和内涵,并进一步明确了它的理论体系。"主位—客位"所对应的英文词是 Emic 和 Etic,取自于语言学的两个词 Phonetic(语音的)和 Phonemic(音位的)的尾缀。"一种特定语言的 Phonetic 描述是试图来说明该语言声音中所有可听到或可领悟到的不同性。例如,从 Phonetic 的角度,在英语词语的描述中存在着 Pike 和 Spike 之间在 p 这个词的发音上的区别。前者 Pike([paik])中的[ph]是送气的音,而后者 Spike([spaik])中的[p]则不是。再如,Shoot 和 Sheet 两个词开头的辅音都拼写为 sh。前者 Shoot([ʃu:t])中[s]这个音是嘴唇呈圆形所发元音而获得的;而后者 Sheet([ʃi:t])中的[s]音则是双唇展开所发非圆形的元音而产生。依据以上的分析,我们看到 Etic 是从'语音的'角度来区分语义的。相反,以 Phonemic 的角度来描述这两组词的四个音就会非常简单,因为它觉得 Pike 和 Spike 与 Shoot 和 Sheet 之间只是'音素'/p/和/s/的差别,至于它们的不同语音似乎不在考虑范畴。如同另一组词 Sin 和 Sing,它们的差别显而易见,在于 in[n]和 ing[ŋ]所构成的不同音素。因此,Emic 是从'音素的'角

---

① 转引自杨民康:《论民族音乐学双视角文化立场的历史演变和发展趋向(上)》,载《音乐艺术》,2003 年第 4 期,第 31 页。

② 洛秦:《街头音乐:美国社会和文化的一个缩影》,北京:人民音乐出版社,2001,第 258 页。

③ K. L. Pike, *Language in Relation to a Unified Theory of the Structure of Human Behavior*, 2nd. ed., The Hague: Mouton, [1954, 1955, 1960] 1967.

④ 胡壮麟:《功能主义纵横谈》,北京:外语教学与研究出版社,2000,第 84 页。

度上来区分语义的。以上两者的不同是由于分析和认知的角度不一，前者从‘观察者’的立场出发，而后者则从‘经验者’立场出发。”[①]也就是说，音素的分析是指从声学的角度，对人类发出的声音所进行的客观的、准确的记录和分析；音位的分析是指从发音人的角度，对某一具体语言的具有区别性特征的音素进行的归纳与分析。[②] 派克认为，一个来自某个特定语言体系之外的研究语言或者人类行为的社会学家是按照 Etic 的角度来考察该语言体系的。因为在世界许多语言体系中都存在着大量的语音符号可以表示各种不同的声音现象，这位社会学家不必经验该特定语言自身内部的复杂性，事先就可以从外界获得他所需要的研究材料。而 Emic 的研究则相反，它是从内部进行的。Emic 的语言材料因素是必须依靠对一个特定语言体系的经验来发现的。这就如同语言学家对音素的认识是分析的结果。再是，Etic 的研究可能是跨文化的、比较的，在一定的情形下，这种研究是可以被同时应用于几种不同的语言和文化中的。然而，Emic 的方法是对某一特定语言或文化的研究，在特定时间内只能对这一特定语言或文化作单项研究。[③] 由此引申出“局内人”(Insider)和“局外人”(Outsider)概念的界定，即 Emic 是在“局内人”的认知体系内对文化现象的描写和解释；Etic 是从“局外人”的认知体系中对文化现象的描写和解释。

随着主位—客位方法在不同学科中的广泛运用，人们对其性质和侧重点在认识上产生了分歧。海得兰德(Thomas N. Headland)感到有必要展开深入的公开讨论，因此他在 1988 年 11 月 19 日第 87 届美国人类学会年会上组织并主持了有关位学(Emic)与素学(Etic)的专门讨论。[④] 派克、海姆斯、哈里斯等人在会议上集中探讨了该理论在多门学科中的运用及运用中所产生的变化等，探讨的内容集中于 1990 年出版的《主位和客位：局内人—局外人之辩》(*Emics and Etics: the Insider/ Outsider Debate*)中。

2. 人类学

“主位—客位”理论，不仅在语言学领域而且对研究所有的文化现象都具有重要的理论价值和现实意义。人类学田野调查中的主位研究 (Emic Approach)，如同音位的分析，是指研究者能从当地人的视角去理解文化，要像本地人那样去思考和行动，即从内部看文化；客位研究(Etic Approach)，如同音素的分析，是研究者

---

① 洛秦：《一个“局外人”怎样看待美国街头音乐活动》，载《学无界 知无涯——释论音乐为一种历史和文化的表达》，上海音乐学院出版社，2007，第 249—250 页。

② 庄孔韶：《人类学通论》，太原：山西教育出版社，2003，第 189 页。

③ 洛秦：《音乐与文化的关系何在——廖明君—洛秦访谈录》，载《民族艺术》，2001 年第 2 期，第 56 页。

④ 胡壮麟：《功能主义纵横谈》，北京：外语教学与研究出版社，2000，第 91 页。

以文化外来观察者的角度来理解文化，以科学家的标准对其行为的原因和结果进行解释，即从外部看文化。[①]

在人类学领域，“主位—客位”理论的重要贡献者当属马文·哈里斯（Marvin Harris），哈里斯认为“Emic被视为专指参与者大脑中发生的事项；而Etic则专指行为流中的具体行为（即身体的动作及其对环境的影响），正如一个旁观者所觉察到的一样。”[②]因此，从事件参加者本人的角度去观察和从旁观者的角度去观察分别是主位和客位的视角，这两种角度都可以做出科学的、客观的评价。在前一种情况下，观察者所采用的观念和不同之处是参加者认为有意义的、适当的；在后一种情况下，旁观者所采用的观念和不同之处，是旁观者认为有意义的、适当的。[③]

哈里斯的观点与派克的有所不同，体现于“主位”和“客位”的界定和运用上，尤为突出地显现在“客位”研究法的价值判断上。在派克看来，研究程序应该是通过客位的研究最终达到主位的理解，而哈里斯则认为客位研究本身就具有重要性，在某种程度上比主位研究具有优势，它有利于对研究对象做出客观、科学的判断，并认为客位研究应是研究者最终的目标。[④] 此外，他还进一步将主、客位的观察分为精神和行为两个方面。所谓“精神观察”，是指主要通过交谈了解到一个广阔的、内在的思维和情感的心理世界；而“行为观察”则是指直接参与实际事件和活动。由上述区分可以产生出四种观察内容：文化的主位方面和客位方面、思想方面和行为方面，从而得到四种类型的知识：思想的主位物、行为的主位物、思想的客位物和行为的客位物。[⑤]

王铭铭在《人类学是什么》中指出：“在人类学方法中，主位的观点被延伸来代指被研究者对自身文化的看法，客位的观点被延伸来指一种研究的态度：人类学家强调要从被研究者的观点出发来理解他们的文化，而且拒绝用我们自己的范畴将被研究的文化切割成零星的碎片。”[⑥]

3. 音乐人类学

自“主位—客位”理论引进音乐人类学领域后，学者们在吸收语言学、人类学关于“主位—客位”理论的基础上，结合田野考察的体验和经验，针对音乐文化事项，

---

① 黄平、罗红光、许宝强：《当代西方社会学人类学新词典》，长春：吉林人民出版社，2003，第210页。

② 皮尔邦、阿洛姆：《音乐民族学和Emic-Etic问题》，（刘勇译），载《中国音乐》，1995年增刊，第60—73页。

③ 马文·哈里斯：《文化人类学》，（李培茱等译），北京：东方出版社，1988，第16页。

④ Thomas N. Headland, Kenneth L. Pike and Harris Marvin eds., *Emics and Etics: the Insider/Outsider Debate*, Newbury Park, CA: Sage Publications, 1990.

⑤ 马文·哈里斯：《文化唯物主义》，（张海洋等译），北京：华夏出版社，1988，第45页。

⑥ 王铭铭：《人类学是什么》，北京大学出版社，2009。

提出了对于“主位—客位”理论的见解。如山口修1999年在《出自积淤的水中——以贝劳音乐文化为实例的音乐学新论》一书中提及:“体验作为对象的音乐时,可以有两种截然不同的态度。一种是作为单纯的旁观者来边观察边欣赏的态度,亦即竭力保持‘客观的’‘Etic’观点或外来者观点的态度。以此为一个极端的话,另外一个极端就是主动学习、掌握、实践对象音乐的态度,或者说是努力理解该文化的感性和论理的态度,亦即从‘Emic’的指向出发力求成为完全的内部者的态度。”[①]内特尔认为:“局内人和局外人是音乐人类学(民族音乐学)家把自己和所研究的民间音乐家们相互区别的代名词”,“局内人与局外人并不是简单的角色划分,更体现着对文化的理解方式。”[②]

对于“主位—客位”理论的探讨,中国音乐人类学界也不乏真知灼见。在如何界定“局内”“局外”问题上,沈洽明确提出:所谓“局内”与“局外”辨识的标准应当是看研究者与研究对象二者所处的人文系统(圈子)的关系,研究者与研究对象同属于一个人文“圈子”,那么这个研究者就是所谓“局内人”;如果研究者与研究对象所属的人文“圈子”不同,那么这个研究者就是“局外人”。[③] 但是又常常是“你中有我,我中有你”和处于不断地变换之中的。如以“民族”为界,同一民族的人都可视为“局内人”,非该民族的人都是“局外人”,也可以“国家”为单位,这样,同属一个国家的不同民族就都成了“局内人”;缩而小之,则可以家庭(或氏族)、乐种、流派,甚至“个体”等为单位,那就只有属于同个家庭(或氏族)、乐种、流派的成员或“个体”才算是“局内”,除此而外都是“局外”了。实际上,连“局内/局外”的提法本身,也是相对的。[④] 洛秦作为一位中国音乐人类学者,却成为美国街头音乐田野考察的“开山鼻祖”。经过深入的田野考察,他对“主位—客位”理论进行了深入的思考。洛秦认为,虽然“主位—客位”与“局内人—局外人”有着紧密的关联,但是“‘客位/主位’所涉及的是研究者对事物和现象在认识观念上的不同角度,而‘局外人/局内人’则是观察者的文化身份或具体文化立场上的不同角度。”他进一步分析:“‘客位/主位’从观念的层面上来讨论文化的不同性质。‘客位’立场是从观察者的角度或参照系来对某一或诸社会文化体系进行分析,这种分析涉及到对分析者所建立的理论体系的应用和发展。相反,‘主位’的观念表达和阐述是‘本地人’对现实世界认知的模式,这种方式所强调的主观意识是被他所在的社会集团所分享的,并且所採

---

① 山口修:《出自积淤的水中——以贝劳音乐文化为实例的音乐学新论》,北京:中国社会科学出版社,1999,第36页。

② 张伯瑜:《西方民族音乐学的理论与方法》,北京:中央音乐学院出版社,2007,第123页

③ 沈洽:《融入与跳出:民族音乐学之道——由局内人和局外人问题引出的思考》,载《音乐研究》,1995年第2期,第21页。

④ 同上,第23页。

讨的文化上的特定模式是被这一集团的成员们所共同经历的。因此，'客位'理论被认为是比较'客观的'、'科学化的'、分析的和某种比较的(因为它是建立在来自异文化研究者的经历上的)，而'主位'观念被看作是比较'主观的'、体系化的、感知的和更注重功能和意义的。要注意的是，这两者的关系不是辩证的，也不是相对的，而是完全不同的认识论。"然而，"'局外人/局内人'则是另外一方面的论题，它们所涉及的是研究者的文化身份问题。两者的差别在'实体上'，不是在观念上。'局外人/局内人'区分和规定建立在个人所经历的传统和文化知识的积累上。一个被定义为'局内人'的身份，他必定可以到达文化情感和直觉的'不能言语'的层次，但是'文化身份'不涉及种族或国籍。对特定文化中的'音乐的意义'的理解是鉴定'局外人/局内人'一个有价值的尺度，因为对特定'音乐的意义'的认识是建立在一个人所处社会和文化环境中经历的积累和整体记忆的基础上的。最初的社会和文化经历在很大程度上决定了一个人的文化身份。'局外人'之所以是'局外人'是因为他的知识和经历是建立在他自身文化基础上的，他是参照着其自身过去所拥有的文化经历来参与或观察另一种文化的。因此，一个'局外人'很难到达一个'局内人'所理解和所经历之中的文化'意义'的程度。但是必须十分注意，'局外人/局内人'的不同并不涉及到任何'价值'问题，也就是不存在谁具有优势的问题，他们的区别而仅仅是不同的文化立场和不同的文化身份。虽然在最后的终极问题上'局外人/局内人'会有差别，但是，两者的关系在一定层面上是相对的、相比较而言的，也就是说，两者的地位是可以转换的，也可能是兼而有之的，即一个人处于两者之间，或者说同时具有双重属性。"①

最后需要指出认识"主位—客位"问题容易出现的几个误区，如本文化或学术的自我证实；绝对真理；支配关系。② 此外，虽然我们已经认识到"主位—客位"和"局内人—局外人"的差异，但是我们既不能将这种差异过于绝对化，也不能将这种差异过于相对化，正如沈洽所说：过于绝对化和过于相对化"都是在脱离研究者(观察者)操作实际的情况下作纯理论和纯思辨讨论时有意、无意地把问题推向了极端。""'局内'与'局外'的区别界限，当研究者在实际研究时，是必定可以根据自己的研究目的和意图加以限定和选择的；其研究和观察的立场也是必定可以根据这种特定的目的和意图不断加以变换的。这就是说，只要进入具体的操作(研究)，那么，所谓'局内'和'局外'的界限，就是非常具体和非常明确的。因此，问题的全部关键仅在于：研究者在实际操作时，对自己设定的研究对象和自己的'处境'能否有

① 洛秦：《一个"局外人"怎样看待美国街头音乐活动》，载《学无界 知无涯——释论音乐为一种历史和文化的表达》，上海音乐学院出版社，2007，第 252—253 页。

② 汤亚汀：《民族音乐学主位一客位研究的理论问题》，载《中国音乐学》，1995 年第 2 期，第 34 页。

一种自觉的意识和控制。除此而外，别无他哉。”①

第二节 “主位”、“客位”视角透析

对“主位—客位”两种研究视角的内涵做出解析之后，我们有必要再对这两种研究视角的优缺点作一分析。

1. “主位”与“客位”视角的利弊分析

“主位—客位”视角哪种更占有优势？“哈里斯和派克产生了歧异和激烈的论争。派克认为，Etic 的研究方式在认知的深入、展拓和阐释 Emic 系统时是极为有益的，但 Etic 在其对知识的祈求和占有上并非必定优于 Emic。而哈里斯则认为 Etic 的方法在对客观事实的判定上极为有用，同时 Etic 与 Emic 相比较，它对知识的祈求和占有亦是必定要优于后者。派克认为客观的知识只是幻像，所有对知识的祈求最终是主观的；哈里斯则认为客观的知识至少在其内在潜力上是可以获求的，对这种知识获求的努力则是科学之所以称为科学的根本原则。”②

一般来说，“局内人” 由于与研究对象共有同一文化，他们可以比较透彻地理解当地人的思维习惯、行为意义以及情感表达方式。他们在与当地人的对话中比“局外人” 更容易进入当地人的“期待视界”，对他们常用的本土概念中的意义有更加深刻的领会。基于自己与当地人类似的生活体验，“局内人”可能对当地人的行为和情绪有更深透的体察，从而比较容易与他们产生情感上的共鸣。在构建研究结果时，“局内人”可能比较容易考虑到当地人看世界的视角，在充分尊重对方的基础上呈现研究的结论。然而，由于“局内人”之间通常享有一些共同的观念和思维方式，研究者可能会对被研究者的某些语言和行为所隐含的意义失去敏感。他很容易认为自己对这些意义已经十分了解了，没有必要再进行追问和探究。

像“局内人”一样，作为“局外人”的研究者在研究过程中也同样具有一定的优势和劣势。首先，“局外人”由于与被研究者分属不同的文化群体，有自己一套不同的价值观念和行为习惯，因此在研究中他可以与研究的现象保持一定的距离。因此在研究时可以保持一种相对“客观”的心态，在为研究做结论时也比较容易保证一种相对“中立”的立场。研究者作为“局外人”的另外一个优势是可以在研究的过程中利用自己的文化框架来帮助自己理解异文化中的某些现象。由于研究者来自一个不同的文化群体，对事物往往有不同的看法和情感反应，因此他通常会在对异

---

① 沈洽：《融入与跳出：民族音乐学之道——由局内人和局外人问题引出的思考》，载《音乐研究》，1995 年第 2 期，第 23 页。

② 王海龙：《当代阐释人类学理论述评》，载《国外社会科学前沿(2000)》，(沈国明、朱敏彦主编)，上海社会科学院出版社，2000，第 294—295 页。

文化中看到和听到的事情产生与当地人不同(或不尽相同)的解释。如果他在研究过程中将自己的解释与当地人的解释进行验证或对照,便会产生一种文化差异感。而这种对文化差异的意识和认识可以使他不仅体会到文化多元的现实状况,而且还可以借助自己原有的解释框架来比较当地人的行为习惯,从而在思想上形成与对方在意义层面的对话。然而,由于"局外人"没有长期在本地文化中生活浸润的历史,他可能很难对当地的人和事中隐含的微妙之处有深刻的理解。正是由于和当地人总是保持着一定的距离,他很难体察他们内心复杂的情感感受和深层的意义建构,在与他们对话时缺乏足够的"共通性"。在这里,距离成了一把两刃剑,一个铜板不可分割的两个面。它既给研究者带来一定的便利和轻松感,同时又给他造成了一些理解上的障碍。[①]

由此可看出,虽然局内人和局外人在认识角度上不同,但都具有各自不同的价值。用"局内人"的"受之人微,知之最多"补充"局外人"的"知之甚少",用"局外人"的"旁观者清"警惕"局内人"的"当局者迷"或"熟视无睹"与"只见树木,不见森林"。

2. "主位"与"客位"视角融合的经验总结

尽管"主位"与"客位"两种视角相融合的必要性和合理性已经成为学界的共识,但是如何平衡好"主位—客位"两种视角仍然是田野考察研究与实践中的一个关键的难题。学者们以自身丰富的田野考察作为研究基础,对解决此问题积累了一些学术经验。

首先提及的是胡德(Mantle Hood)于 20 世纪 70 年代提出的双重音乐能力(Bi-musicality),即一个音乐学者应该参与两种音乐体系的训练,要求他们能够表演一种自己所研究的文化的乐器,而不仅仅只是停留在纯粹理论的层面上;也就是说,强调了实践操作的技术能力及感性认知。只有通过本身的实践而理解了他文化的音乐基础后,才能更好地用言语来加以描述。[②]

为了尝试解决"局内人"与"局外人"的鸿沟,美国人类学家格尔茨提出了"远经验"(Experience-Far)与"近经验"(Experience-Near)理论。格尔茨认为,我们透过田野工作对异文化的体验,使我们对当地人的观点或文化的了解有"经验接近"以及"经验远离"(Experience-Near or Experience-Distant)的程度上之差异。要注意的是此两种间的差异不是绝对的、也不是两极化对立的,而是一种相对的与程度上的差异。我们若是用当地人的概念语言,通过田野工作我们对这些概念语言的文化建构有所体会或领悟,我们就比较能够贴切地将之描述出来,这是一种"经验

---

① 陈向明:《质的研究中的"局内人"与"局外人"》,载《社会学研究》,1997 年第 6 期,第 81—82 页。

② 邓萍:《"双重音乐能力"的现实阐释及学生培养设想》,载《中国音乐学》,2006 年第 3 期,第 56 页。

接近”的了解。不过，我们也有可能用相当学术性的语言或我们自己的文化的语言来描述所研究的异文化，那么，这就是一种“经验远离”的观点。在田野工作的过程中，我们透过这种体验接近当地人的生活世界，渐渐明白他们所处的文化，体会出新的了解，这种了解是一种渐进式的领悟与体会，我们可以愈来愈明白当地人的观点，也可以愈来愈了解当地人所处的文化，但是我们的观点不可能等同于当地人的观点，我们也没有必要等同于当地人的观点。①

“局内人”和“局外人”的联合研究也成为一种沟通方式。田野考察本身就是一种相互合作的工作，有一些论文和书籍是研究者与当地学者以及信息提供者合著的，有一些论文和书籍是由西方、印度、日本或者非洲的学者联合署名的。当研究某个国家的音乐时，把此国家的学者纳入进来将对学术研究有很高的价值。② 研究者通过与被研究者一起做事进行研究，可以在自然情境下即时了解对方做事的方式以及有关事件发生时的具体情境和过程。与人为制造的研究环境相比，在参与情境中收集到的材料往往比较“真实”，因为被研究者不感到自己是在“被研究”。研究者与被研究者一起做事情还可以密切彼此之间的关系，使被研究者对研究者的存在不感到紧张，可以比较轻松自如地表现自己。③ 薛艺兵在河北固安县屈家营村田野考察后感悟：“尤其是与音乐文化持有者（农民乐手）一起进行的‘同研究’，的确可以说是很有意义的一种田野工作经验，在研究者与被研究者之间，共同的切磋、反复的商讨、对疑点的追问、对历史的追忆，在这样的过程中，不再是局外人从局内人那里进行单向的‘挖掘’，而是局内、局外地，主位、客位地，双方共同在寻找对音乐历史的追忆性复原和对文化事件的口述性重构。”④

在今天的音乐人类学田野考察中，作为一个纯粹的外来观察者，除了继续沿用和保持由胡德首倡的发展“双重音乐能力”等主张外，还由于面临更为复杂的考察环境，而发展和运用了更为多样的考察手段和理论方法。作为特定社会的个体成员，若要想真正懂得传统文化的“语法”和底蕴可有多种途径，其中一种是在传统文化保持较完好的社会类型里，一些本民族的知识分子基本上是靠民间的文化传承和自然延续的方式，在一种非自觉、无意识的状态和较纯粹的 Emic 环境里，逐渐完成这种由“无知”到“有知”的角色转换过程；另一种情况则可能像赫恩顿的经历那样，乃是通过进入异文化的学习范围，获得某种“双重文化能力”之后，藉 Out-

---

① 庄孔韶主编：《人类学经典导读》，北京：人民大学出版社，2008，第 140 页。

② 张伯瑜：《西方民族音乐学的理论与方法》，北京：中央音乐学院出版社，2007，第 135 页。

③ 陈向明：《质的研究中的“局内人”与“局外人”》，载《社会学研究》，1997 年第 6 期，第 85 页。

④ 薛艺兵：《在家门口的田野上——音乐人类学田野工作的中国话题》，载《音乐艺术》，2009 年第 1 期，第 142 页。

siders 的语言“平台”为获得 Etic 知识的桥梁，铸就另一种自觉的和有意识的心态后才重返母语社会，从而再去掌握传统的“文化语法”和文化底蕴。[①]

第三节　从音乐人类学学科史审视“局内—局外”理论

关于“局内”与“局外”、“主位”与“客位”的这种争论从根本上涉及本体论和认识论的问题。[②] 这种认识论上的变化过程正体现出音乐人类学学科的历史阶段性特征。因此以下从学科发展史的角度对该理论方法的衍变脉络进行梳理。纵观西方音乐人类学的发展历程，大致经历了从强调“客位”到“主位”，再到追求“客位”与“主位”相融合的过程，最近出现试图打破“主位”与“客位”、“局内”与“局外”之间界限的新趋势。

1. 客位

18 世纪启蒙运动孕育着音乐人类学学科的产生，对此学科产生最深刻的影响是一个新的概念即“他者”的提出。[③] 18 世纪末，为了分析“他者”音乐并理解其音乐的意义和功能，学者们忙于进行大量而广泛的文化分析，如英国驻加尔各答的法官琼斯（William Jones）对印度音乐的研究（《论印度音乐的调式》，1784）；在北京的法国耶稣会传教士阿米奥（中文名字钱德明，J. M. Amiot）所著《中国音乐古今录》（1779），分别对印度和中国音乐文化进行了各方面的考察，他们追求一种客观的、明晰的、不带感情色彩的研究。[④] 19 世纪是文艺复兴尤其是启蒙时代以来的自然科学精神在孔德实证主义哲学的催化下大发展的时代。正是这一潮流激发了奥地利音乐史学家阿德勒（Guido Adler）于 1885 年在《音乐学的范围、方法及目标》一文中宏观地构思出了音乐学的大纲。为自然科学服务的实证主义要求：首先确证事实，然后构架规律，即从事实出发，以归纳的方法概括出事物的规律。用阿德勒的话来说，“音乐史学研究的焦点”首先是“调查不同时期的艺术规律”；然后“研究这些规律及其有机组合与发展”，“艺术史学家所用方法如同自然科学家；即用归纳法……强调艺术科学与自然科学二者方法相似。”[⑤]由此可看出，早期西方大多

---

① 杨民康：《论民族音乐学双视角文化立场的历史演变和发展趋向（下）》，载《音乐艺术》，2004 年第 2 期，第 56 页。

② 王海龙：《对阐释人类学的阐释》，载《广西民族研究》，1998 年第 4 期，第 51 页。

③ Johnnes Fabian, *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object*, Columbia University Press, 1983.

④ Philip V. Bohlman, “Traditional Music and Cultural Identity: Persistent Paradigm in the History of Ethnomusicology”, *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 20, 1988, pp. 26—42.

⑤ 汤亚汀：《西方民族音乐学思想发展的历史轨迹》，载《中国音乐学》，1999 年第 2 期，第 47 页。

音乐人类学者往往从自身的文化观念出发，即以一个“局外人”的文化身份看待“他者”文化，并试图追求一种跨文化的、客观的、科学的分析和研究。

2. 主位

随着社会科学界对以实证主义为哲学基础的“科学”研究方法进行反思，研究者的文化身份及其与被研究者的关系对研究过程和结果的影响正在日益受到研究者的重视。人们对这种以客位视角来对描写文化到底具有多少的“科学性”，以及在什么意义上赋予其“科学性”提出了质疑。主位的就一定是主观认知的吗？客位的就一定具有客观和科学的研究特点吗？

社会科学领域的反思和质疑对音乐人类学界产生了极大的影响。20世纪50年代音乐人类学学科发生了巨大的转型，实证主义、“文化圈”对于一个普遍的历史趋势的研究地位已经渐渐失去主导地位。[①] 特别是发展到20世纪70年代末、80年代初，它已大不同于它前身的特点之一，就是许多“内文化研究”被公认为是音乐人类学（民族音乐学）性质的研究。这不仅早已成为事实，而且也同样有方法学的意义。因为，当代音乐人类学（民族音乐学）家已经开始意识到：归根到底，只有属于文化圈子里的人对其文化中之音乐的认识和理解才是最权威的；而以往的音乐人类学（民族音乐学）的一个重大缺憾，恰恰就是因片面强调所谓“客观”而忽视了圈内人关于其自身音乐文化的种种体验。[②]

20世纪60年代初，胡德等音乐人类学学者曾提倡青年研究者花尽可能长一点的时间，到异文化中学习当地人表演音乐的方法，通过这种“切实的分享性的参与－观察”活动，以兼获局内人/局外人的“双重音乐能力”。胡德认为：此类“耳、眼、手和嗓音的训练以及在这些技巧中获致的流畅性确保了某种对于理论性研究的真正理解”（Hood，1960：55）。梅利亚姆也主张去研究“文化中的音乐”，或“作为文化的音乐的研究”（Merriam，1960：109），并企图以此对过去比较音乐学者较热衷于普同性的“客位”研究的倾向进行修正，这也是一种建立在“主位”文化立场基础上的学术观念。后来梅氏不仅在《音乐人类学》（1964）一书里重述这个观点，而且还对于在实验室分析工作中怎样运用“局内/局外”观念的问题提出过“民间评价（Folk Evaluation）和分析评价（Analytical Evaluation）”两种判断标准。其中“民间评价是人们对自身行为的解释，分析评价则是外来者（或局外人）在对异文化的体验的基础上建立的，意在认识人类行为的规律性的更广阔的目标（Merriam，1964：32－33）。”[③]

---

① Philip V. Bohlman, “Traditional Music and Cultural Identity: Persistent Paradigm in the History of Ethnomusicology”, *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 20, 1988, pp. 26－42.

② 沈洽：《民族音乐学在中国》，载《中国音乐学》，1996年第3期，第14页。

③ 转引自杨民康：《论民族音乐学双视角文化立场的历史演变和发展趋向（上）》，载《音乐艺术》，2003年第4期，第31页。

20 世纪六七十年代人类学界鉴于 Emic 强调的本族人的认知功能，忽略 Etic 的比较认知功能。大量提出培养文化持有者内部的文化批评、描写，抑或培养 Emic 本族内部的文化人类学家，取代文化人类学的观察、比较、描述的传统的争议。① 音乐人类学与人类学的学术思潮息息相关，在同一时期音乐人类学也表现出强调主位研究的阶段特征。

3. 主位—客位

提出"主位—客位"概念的 40 年后，派克对此概念和理论作了重新界定和阐释，他认为："当我行动时，我就像 Insider 那样去行动；但应该注意的是，在如何去行动（肌肉运动）的细节上，我必须注重从外部的学科体系去寻求帮助。若欲使用非语言（或语言）行为的 Emics 我必须像一个 Insider 那样行动，若欲分析我自己的行动，我就必须像一个 Outsider 那样去看待（或听）资料，恰如 Outsider 能够学习像一个 Insider 去行动那样，Insider 能够学习像 Outsider 那样去进行分析（Pike, 1990）。"②

人类学者也对以往偏重"主位"视角的研究方法进行了质疑和改进。人们已逐渐以一种较平和的心态，倾向于去重视 Emic/Etic 两类视角的互补作用。一方面以往那种将 Etic 视为某种接近"科学的"普同性文化观念，已经逐渐为一种更为谨慎和有限范围内的"文化共性"特征或"跨文化比较"观念所取代。另一方面则提倡在具体的接触方式上，应该以观察者和被观察者双方自身的文化系统为基础，将 Insider/Outsider 视为彼此平行，互为主体性参照的双向考察系统，由此可以在一定程度上有助于避免价值标准的失衡与偏颇，然后在此基础上建立某种可供宏观（跨文化）比较的，具中立性特征的参照视角。因此，在一定的音乐文化考察现场，任何参与者可以依据的"内、外文化"，都应视为两种具体、现实的文化环境，其中每个人都必然是以社会个体（而非群体性的，甚至宏观社会层面的）身份来与他人进行交流。③ 上文提到格尔茨的"远经验"和"近经验"理论，对长期占人类学田野调查主流地位的主位研究进行了反思，是一种摆脱主位与客位研究二元对立模式而将之并置的新观念，为摆脱主位研究模式所面临的理论困境做出了新的尝试，同时也为处理田野调查中研究者与研究对象之间的矛盾关系开辟了一条新的途径。④

对于上述理论中相互对应的两面性质，音乐人类学学者内特尔曾经非常形象

---

① 沈国明、朱敏彦主编：《国外社会科学前沿（2000）》，上海社会科学院，2000，第 295 页。

② 转引自杨民康：《论民族音乐学双视角文化立场的历史演变和发展趋向（上）》，载《音乐艺术》，2003 年第 4 期，第 30 页。

③ 杨民康：《论民族音乐学双视角文化立场的历史演变和发展趋向（下）》，载《音乐艺术》，2004 年第 2 期，第 53 页。

④ 刘海涛：《论人类学田野调查中的诸对矛盾与"主客位"研究》，载《贵州民族研究》，2008 年第 3 期，第 50 页。

地比喻为:"一枚硬币的两面"(Nettl,1983: 154)。[①] 赖斯也提出 Etic/Emic"它是'二元性'的还是'连续性'的?"(Rice,1997:112) 然而,从其观念意识、行为方式或各自享有的文化产品来看,可以说其中所含的"Emic/Etic"或"Insider/Outsider"因素比例从来都不是绝对的,或非此即彼的。换言之,这两类因素往往同时掺杂在外来的观察者和本土的被观察者身上,并且其性质是可以在特定的条件下相互转化的。[②] 我国学者沈洽提出"双视角"的研究方法,他强调"视角"的"双重性",即:既不是单纯的"内文化视角",又不是单纯的"外文化视角",也不是指分别由不同人从不同视角观照所得的结果简单的相加,而是集两种视角方法于一身地去观照对象或统合各种由不同立场观照对象所得结果的一种意念和技巧。[③] 曹本冶提出用"内—外"两级变量思维审视"局内—局外"理论来研究仪式音乐,认为对音声在仪式和信仰体系中角色和意义的认识便必须首先从"局内"的角度着手,之后续以分析比较的方法在"内"、"外"之间获取某种解释。[④]

4. "甘做局外人"

在早期人类学理论中,Etic/Emic 往往被等同于"局外人—局内人"身上分别携带的"科学性"(或文化的人工符号特性)与"非科学性"(或自然符号特性)以及(因受自己的音乐学传统影响而携带的)"艺术性"与"非艺术性"等二元文化观,同时也同另外一些二元观,诸如我者与他者、中心与边缘、宏观与微观,客观与主观、共性与个性等存在直接的联系。[⑤] 如今学者们越来越对这种二分思维提出质疑,如赫恩顿认为,概念化的主位—客位二分,或完全局内人—完全局外人的连续体,都行不通。[⑥]

麦斯纳批判了所谓"科学客观性"的神话,他认为观察表演,无法不将自己卷入进去,也不可作出"没有偏见和客观判断。"科学客观性的概念是西方人自己假定的:在"外部那边"存在着一个外部世界(即"他者",The Other),同"这里内部"的"我"相对。西方正是通过与非西方的这种差异来认识自己的。这在西方学术界已

---

① 杨民康:《论民族音乐学双视角文化立场的历史演变和发展趋向(上)》,载《音乐艺术》,2003 年第 4 期,第 30 页。

② 杨民康:《论民族音乐学双视角文化立场的历史演变和发展趋向(下)》,载《音乐艺术》,2004 年第 2 期,第 55 页。

③ 沈洽:《论"双视角"研究法及其在民族音乐学中的实践和意义》,载《中国音乐学》,1998 年第 2 期,第 65—66 页。

④ 曹本冶、刘红:《道乐论——道教仪式的"信仰、行为、音声——三元理论结构研究"》,北京:宗教文化出版社,2004,第 31 页。

⑤ 同②,第 53 页。

⑥ 汤亚汀:《音乐人类学:历史思潮与方法论》,上海音乐学院出版社,2008,第 131 页。

是普遍的方法。[①]

此外，学者们对能否真正成为"局外人"提出疑问，如沈洽指出："'局外人'所'携带'的文化（即'母文化'）好比是一副'有色眼镜'，这种'眼镜'是每个人在娘胎里就开始'装配'，同自身这'血肉之躯'同时发育起来的，因此，这种'眼镜'或许永远无祛卸去。"[②]洛秦也提出："美国心理学家、社会学家和人类学家曾联合进行过考察和实验，发现一个人的青春期之前的社会、文化经历在很大程度上决定了他的认识观，也就是说，不论将来生活在哪里，这段时间所接受的社会、文化经历就是他的母体文化，即本质文化立场。"[③]人类学者的观点不可能等于当事人的观点，同时也无必要等用于当事人的观点。[④] 内特尔在质疑是否能成为真正的"局内人"后，提倡"甘为局外人"。

结　　语

"主位—客位"或"局内—局外"方法和思维充斥于田野的考察中、运用在书面的研究中。可谓说，此方法和思维渗透于大部分音乐人类学著作和论文中。因此说，它不仅有很深的理论意义，而且也有极重要的实践意义。据海得兰德于 1990 年收集的 278 篇文献材料，其中运用"主位—客位"理论的有人类学（74 篇）、心理学（65 篇）、语言学（22 篇）、跨文化研究（18 篇）、民俗学（17 篇）、社会学（14 篇）、辞书（12 篇）、教育学（12 篇）[⑤]，可见其影响范围之广。

"主位—客位"或"局内—局外"问题又可以看成为日常交往中的"我"和"他"的关系，两者都必须解决的问题是如何拉近"我"和"他"或"局内—局外"两者"思想—行为"的差距，为此差距寻求平衡点。道理简单，但做来不易！因为"我"不是、也不可能是"他"，我连自己也未必能真正明白，何况是"他"？但是，这样一个几乎是达不到的理想化目标，却正是学者们苦心寻求各种途径借以突破的动力，这，也是学科存在的理由。[⑥]

---

① 汤亚汀：《音乐人类学：历史思潮与方法论》，上海音乐学院出版社，2008，第 130 页。

② 沈洽：《"融入"与"跳出"：民族音乐学之"道"——由"局内人"和"局外人"问题引起的思考》，载《音乐研究》，1995 年第 2 期，第 22 页。

③ 洛秦：《一个"局外人"怎样看待美国街头音乐活动》，载《学无界 知无涯——释论音乐为一种历史和文化的表达》，上海音乐学院出版社，2007，第 255 页。

④ 刘海涛：《论人类学田野调查中的诸对矛盾与主客位研究》，载《贵州民族研究》，2008 年第 3 期，第 50 页。

⑤ 胡壮麟：《功能主义纵横谈》，北京：外语教学与研究出版社，2000，第 88 页。

⑥ 曹本冶：《思想～行为：仪式中音声的研究》，载《音乐艺术》，2006 年第 3 期，第 86 页。

第六章　音乐人类学的记谱与分析

徐欣　萧梅

记谱与分析是音乐人类学(Ethnomusicology)方法论中的一个重要组成部分，是对某种音乐文化形态的认知基础。记谱与分析作为音乐人类学学者区别于其它学科的学者的标识性能力，既要求我们在实践操作层面掌握多样化的音乐描写技巧，也要求我们在理论上梳理和认知其观念与方法沿革。纵观学科的历史，在对"他者"音乐的记录与研究中，学者们面对不同文化中的音乐所表现出的不同音乐形态、观念与意涵，逐渐认识到以单一的记谱系统与分析模式来应对多种音乐文化的局限性。因此，如何进行恰当、合理、有效的跨文化记谱与分析，如何以学者的理论研究与分析实践来拉近凝固的音符与动态的音乐之间，以及世界各民族文化差异之间的距离，是音乐人类学者们长期探讨的问题。在当代学科视角下，记谱与分析作为学者们发现多元音乐风格，提取不同音乐特征的工具，贯穿于跨文化的音乐体验、认知与比较过程。

第一节　记谱的概念、历史与方法

记谱(Transcription)，是通过特定符号将音乐转换成乐谱的方法。记谱的历史十分久远，应用也很广泛，但音乐人类学理论范畴下的记谱概念，因其学科定位与内涵，较之其它相关学科有其特殊性。首先，它是由可听的音响到可视的音符的转换过程，而非历史音乐学等学科中，以音符到音符一一对应的转换方式完成的由一种记谱法转译为另外一种记谱法之"译谱"(比如将欧洲早期的纽姆谱、或中国传统的工尺谱译写为五线谱等等)。其次，在一般音乐教育的视唱练耳课程中的听写(Dictation)虽然亦为从音响到音符的记写，但其目的主要是以特定的记谱法完成某种特定音乐文化规范下的听力训练，并不涉及记谱观念与方法的思考。因此，音

乐人类学的记谱，是一种跨文化的记谱，并强调以多元的方法与视角面对不同历史构成、不同文化积淀的“他者”音乐。音乐人类学记谱与分析的观念与实践，伴随着学科认识论的发展，其记谱观念、记谱意义与功能皆体现了鲜明的阶段性特征。另外，在对音乐文化个性的不断发现与探索中，记谱与分析的方法也渐趋多元化。基于各种视角与目的、以不同形式进行的记谱和分析工作，亦都有其相应的合理性和局限性。因此，音乐人类学记谱与分析并不追求谱式的绝对标准和完全统一，而是鼓励并期待更多的尝试。

孔斯特(J. Kunst)曾经感叹，对于各个国家多样化声音的记谱是一项最为困难和复杂的任务。音乐是流动的听觉音响，而音符与乐谱是静止的视觉图像，无论记谱的技术与方法多么完善，谱面与实际音响之间必定会存在距离。无法利用记谱谱面真实地还原音乐，或者说视觉与听觉两种感知手段之间本身存在的区别，是困扰学者们的难题。因此，当录音技术广泛应用于田野工作，成为音响采集的主要手段时，记谱的价值和意义亦曾遭到质疑。然而，记谱与录音在功能上各有侧重：记谱作为凝固的书写形式，为分析与比较转瞬即逝的音乐提供了便利；而对音响的保存与记录目的而言，则有赖于音视频技术的发展。在比较音乐学时期，正是因为留声机的使用，使学者们得以面对大量由不同身份的人采集来的世界各不同民族的音响资料，并在根据录音所进行的记谱工作基础上，建构了世界音乐体系的比较研究；同时，亦呈现了从田野采集到实验室分析的特殊方法。此外，录音技术也使得那种为了记谱，不得不一遍遍要求采访对象演唱或演奏音乐、或研究者为了记录所搜集的音乐而仅仅依靠自身记忆的情景成为历史。但是，无论音视频技术如何发展，都无法取代记谱的有效性及必要性。对音乐文化的分析而言，一方面研究者需要经历记谱过程中对音响的体验，把握和捕捉其音乐文化特点；另一方面，乐谱能够更直观的反映出音乐在音高、节奏、韵律等方面的特征，方便学者对其形态进行文本分析与比较。因此，即使在音视频技术已相当发达的今天，记谱仍然是音乐人类学家的首要工作之一。

其次，音乐人类学者面对不同文化中丰富多样、形式各异的音乐，如何捕捉这些不同律制、不同调式、不同节奏划分标准、不同多声形式、不同音色等的音乐要素，对具有不同音乐背景尤其是大多数接受了西方音乐训练的耳朵来说，可谓充满了挑战，并难免陷入描写的困境。记谱与分析理论的演化，在很大程度上亦是随着这一挑战与困境的往复而展开的。

（一）记谱的“主位—客位”“局内—局外”

音乐人类学家的记谱工作，从观念到实践有两种倾向：一是追求从客位的角度描写音乐，对记写的对象（音响对象），尽量做到客观、准确、细致；二是挖掘与理解音乐当事人的主位音乐观念，把握对于文化持有者来说更为重要的音乐因素，并以此为基础去记录音乐形态特征。对这两种记谱方法的选择，是由不同的记谱目的决定的。

1958年，美国音乐人类学家查尔斯·西格(Charles Seeger)以规约性记谱和

描述性记谱(Prescriptive and Descriptive Music-Writing)的概念，区分出两种不同目的、不同性质的记谱方式：规约性记谱(Prescriptive)是为局内表演者提供的框架性的提示记谱，目的是演奏，因此是主位的；而描述性记谱(Descriptive)则是本着“客观记录与分析”的目的对声音做尽量详细的记录，目的是分析，因此具有客位的性质。西格的划分第一次从理论上将记谱从功能和目的上进行了分类，对于记谱理论的发展具有里程碑的意义。

世界不同民族文化中的记谱法(Notation)，都属于规约性记谱的范畴。记谱法的类型很多，按照谱式符号分类，可分为字母谱(如印度用梵文或泰米尔文记谱)、数字谱(如简谱)、文字谱(如中国的律吕字谱)、音节谱(如中国的工尺谱)；图像谱(如藏族的央移谱)；混合谱(如中国的减字谱)；按照谱式对象来说，分为音位谱(指示音高，如五线谱)与奏法谱(指示指位和演奏方法，如减字谱)。从历史上看，中国传统的记谱法有减字谱、燕乐半字谱、弦索谱、工尺谱、管色谱、俗字谱、律吕字谱、方格谱、雅乐谱、锣鼓经等；欧洲的记谱法也经历了从纽姆谱到五线谱的历程。

描述性记谱是对音乐的客位印象与记录，如巴托克(Bartok)在20世纪上半叶运用“窄式(Narrow)记谱”的手段，记写了大量匈牙利民歌。他在五线谱的基础上，借助一些特殊的符号，力图详细记录音乐的每一个细小变化，谱面较为繁复。我们可以从他在《匈牙利民间音乐》中的“宽窄对照式记谱”见出其特点。① 在谱例3中，第一行是“窄式记谱”，下端对应的是“宽式(Broad)记谱”，后者仅标出旋律的骨干音，作为对复杂的窄式记谱的旋律提示。

谱例 1



(Bartok, 1978:129)

① “宽式”与“窄式”是一对源自语音学的描写分析概念，旨在区分语音描写中“记简”与“记繁”的不同。

如上所述，规约性记谱与描述性记谱的重要区别之一，在于因立场、视角和目的而导致记谱的详尽程度。本着“忠实与客观”的原则，典型的描述性乐谱往往极尽其详，尽量将每一个瞬间即逝的装饰音、或者每一种复杂的节奏型完整的记录下来。而规约性记谱却因其乐谱的功能，以及使用者因传习特点和长期实践过程中的不言自明，而省略其细节。如中国的工尺谱，往往只记写骨干音与节奏框架，演唱/奏者将根据表演经验完成其丰满的旋律。对于记谱详细与否的问题，一些学者认为，在进行记谱时，过宽的记谱会让人无法捕捉音乐的风格特点，而过窄的记谱让人难以读谱，因此主张“中式记谱”，即音高、节奏、节拍、调式准确，装饰音基本记下来，演唱和演奏方法（尤其是比较特殊的）在乐谱上得到反映。[①]

如果说规约性和描述性记谱可因其不同记谱目的而区别为“文化的记谱”和“分析的记谱”，那么在跨文化记谱中，局外人如何对局内人的音乐进行视觉（书面）的转换，亦不可避免于主位—客位之不同文化视角的区别。它们皆与研究者的身份及其视野的自我定位相关，对这一问题的理论思考与实践，始终贯穿在音乐人类学记谱与记谱分析的历史进程中。

（二）观念沿革

1. 客位记谱观

1）科学主义下的记谱

从前学科时期到比较音乐学时代，席卷整个欧洲大陆的自然科学与实证主义精神直接反映为对他者音乐记录中的客观性与精准性追求。虽然五线谱是当时欧洲学者唯一可利用的工具，但在不断的实践中，人们渐渐认识到五线谱作为欧洲文化自身的一种规定性记谱法，并不具有普适性。首先，五线谱是以欧洲音乐体系中的十二平均律、大小调体系与等分节奏为基础产生的，在面对诸如中国音乐、印度音乐、波斯－阿拉伯音乐等不同民族的音乐时，显然有局限性；另外，五线谱本身也存在着无法指示音色、无法表现单个乐音演奏过程中的细微变化等缺点。早在19世纪初，德国人辛里西·来斯坦森（Hinrich Lichtenstein）就提醒人们，他对非洲Khoikhoi音乐的记谱并不准确，因为它的音程“不属于我们的音阶体系而是完全来自于一种陌生的音程”，像是徘徊于大调和小调之间。[②]

因此，西方学者首先在五线谱的基础上进行修正，以实现客观描写的需要。早在19世纪初，维罗多（Guillaume-Andre Villoteau）在记录埃及音乐时就采用了特殊符号来指示音高的微小变化：

---

① 毛继增：《少数民族音乐记谱的几个问题》，载《人民音乐》，1988年第12期，第19页。

② 转引自 Helen Myers ed., *Ethnomusicology: An Introduction*, London: Macmillan, 1992, p. 115.

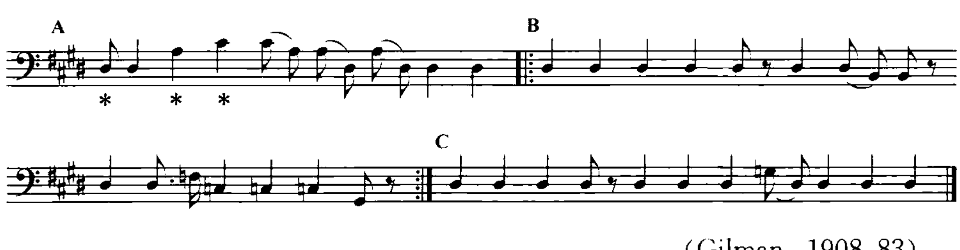
谱例 2[①]



(Villoteau 1826,转引自 Helen Myers, 1992:116)

20 世纪初,哈佛大学音乐心理学家本杰明·吉尔曼(Benjamin Gilman)在对祖尼人(1891)和霍皮人(1908)的记谱中,为了消除欧洲观察者对于音符的预先偏见,采用了"观察理论"(Theory of Observations)的记谱和"观察事实"(Facts of Observation)的记谱两种方式,前者采用欧洲记谱法,是由多次重复的表演来不断建构的、西方记谱者对该音乐"第一印象"的记录;后者是利用客观的测音技术对单次表演的记谱。较之前者,后者采用了四分之一音的谱表,更细致与鲜明地呈现出音高关系。但它同时也改变了五线谱的记音规则,给读谱造成了不便。吉尔曼对记谱类型的划分被认为是西格"规定性记谱"与"描述性记谱"的原型,参见下两例对同一首歌曲的记谱:

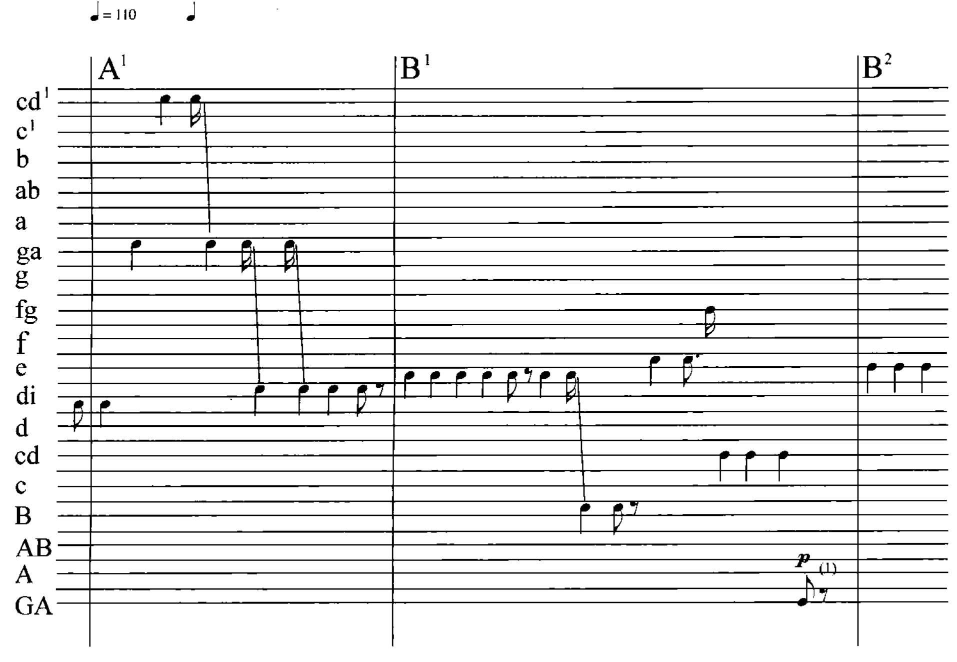
谱例 3　观察理论的记谱



(Gilman, 1908:83)

① 谱中三角形降号表示降 1/3 音,X 与♯表示升高 1/3 与 2/3 音。

谱例 4 观察事实的记谱



(Gilman, 1908:84)

赫尔佐格(Herzog)、施通普夫(Stumpf)等人都采取拓展五线谱描写能力的方法来完成他们的记谱工作,如斯通普夫在语言学的影响下发明的一系列记号:+表示微升,o 表示微降等;而最有代表性的,是霍恩波斯特尔(Hornbostel)与亚伯拉罕(Abraham)在 20 世纪初(1909—1910 年)为建立一套音乐的"国际音标"而创立出的一种客位记谱范式,希望能够取代五线谱,为比较音乐学时期的他者音乐研究提供一套标准化、普适性的音乐描写工具。该范式对五线谱记谱体系进行了修正,本着客观记录与简单易学的目标,设计出一系列新符号,涉及到音高、音色、力度、装饰音、节奏、速度、结构等因素的细致表现以及多声部音乐和变奏形式等的描写原则,如用+和-分别表示四分之一音,o 表示假声、自然管乐之声、锣声等音色,特别的音色则用×或其他符号,如表现敲击鼓边的音色时将音符符干向上,敲击鼓心时符干向下,手掌击鼓用 o,手指击鼓用∧;表现力度时,其重音符号沿用了常规的>,弱重音为(>),中等重音为〉,强重音为〉〉;在表现速度时要求避免使用"快板"(Presto)等欧洲音乐体系规定下的速度标记来面对速度无法确定的音乐,如此等等。该方法还包括了对记谱程序的建议,有很强的操作性与指导性。多数学者认为霍恩波斯特尔—亚伯拉罕范式可以被用来表现世界上大部分文化中的音乐,事实上,它也已经成为 20 世纪较为普遍使用的方法。但它也有不足之处:这种方法并未脱离欧洲的传统记谱框架,依然是以一种被主位规定了的记谱法去承担客

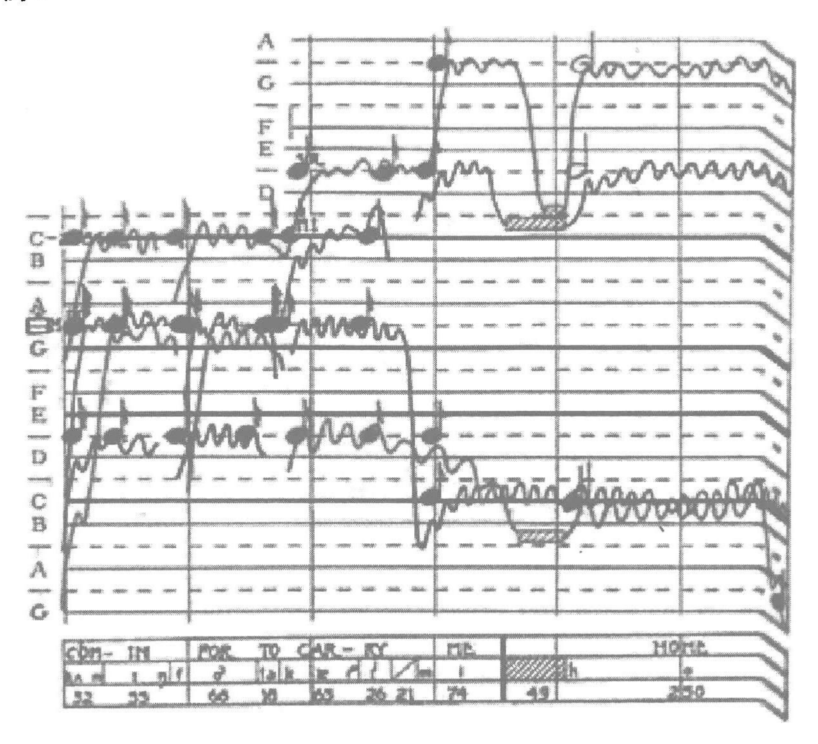
位音乐描写的任务，显露出其自身的矛盾；此外，他者音乐的谱面文本表达，在本质上仍需适应其表现逻辑。因此，在不改变五线谱所体现的音乐认知的情况下，这一范式的客位立场仍难免于欧洲的主位标准。

2）人—机之间

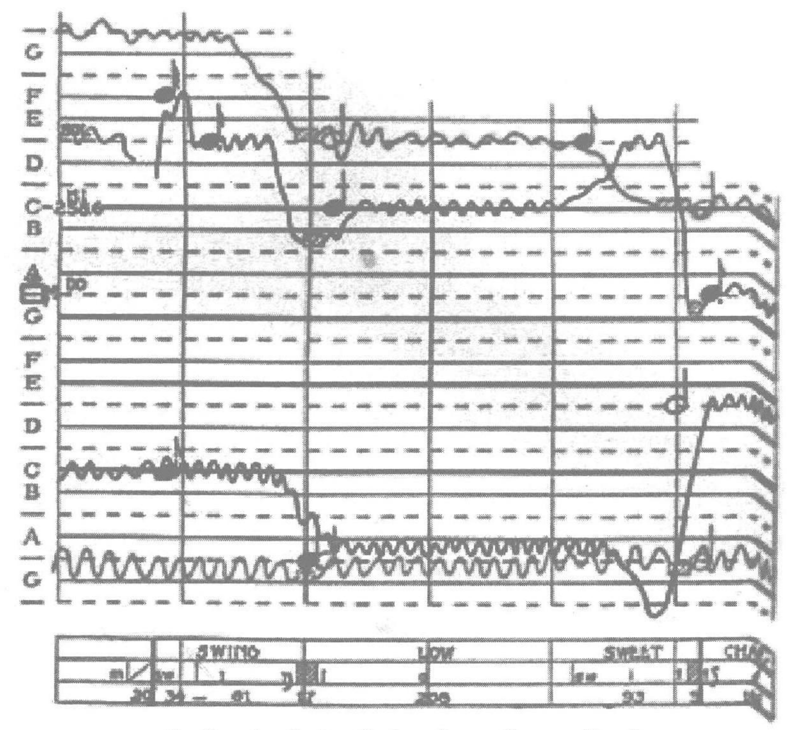
用人耳来捕捉各种复杂多变的音乐元素，是记谱的一大难点。为了弥补人耳听力因身份和视角等因素在准确性与客观性上的缺憾、突破人工记谱带来的主观局限，机器自动记谱仪伴随着技术的进步应运而生。可以说，机器记谱是音乐人类学对客观性追寻的极致表现。

自动记谱仪最早出现于1870年，1890年代开始应用于演唱和发声器的研究。早期的频谱测量仪捕捉的是音高与节奏两个因素。1928年，米尔顿·麦特非索(Milton Metfessel)的记谱仪(Phonophotography)，以频率（音高）为纵轴，以时间（节奏）为横轴，将音乐以图形化的方式表现出来。以下这段麦特非索对非洲民歌的记谱是目前可见的早期机器图像谱之一：

谱例5







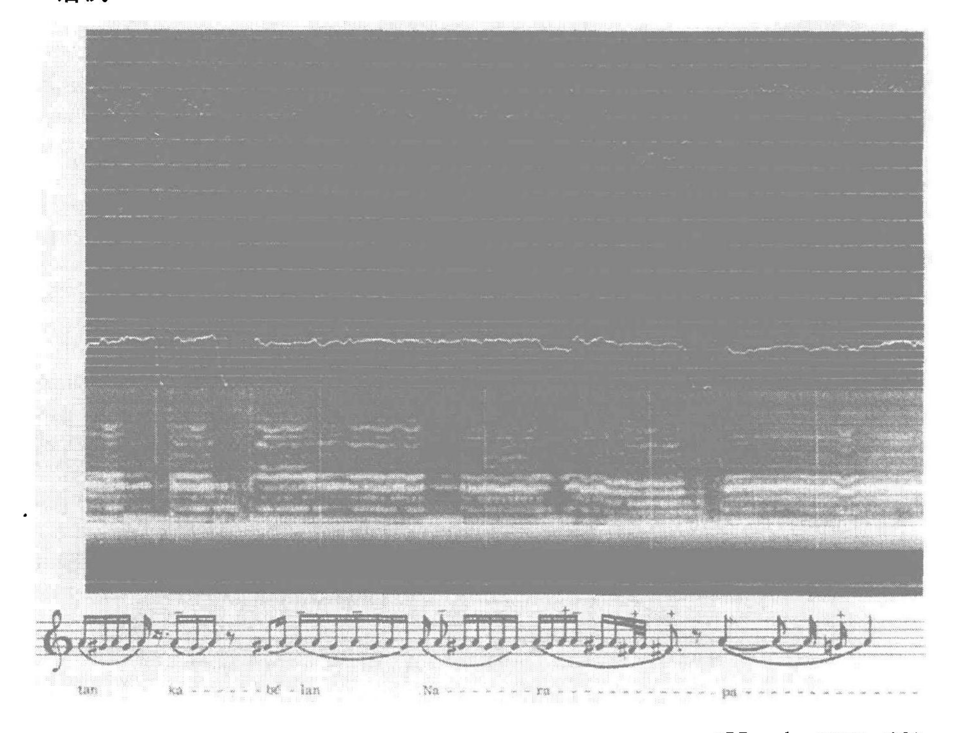
B. Graphs 2, 3. Swing Low, Sweet Chariot.

(Milton Metfessel,1928,转引自 Helen Myers ed. , 1992:133)

然而,这种记谱方法展现的是纯粹物理形式的振幅与频率特点,只作用于读谱者的视觉维度,难以形成音高、力度、音色等心理听觉参数。

1970 年,查尔斯·西格经过改进的 C 型自动记谱仪(Melograph),成为了当时最先进的自动记谱工具。该记谱仪用三条并排的横向坐标同时显示音高、音量、泛音频谱,改变了早期记谱仪器只能记录音高与相对节奏的状况,可以直观的反映出两个音之间细微变化的过程,研究者能够利用这一特性对具有相同风格元素的音乐进行描写、分类与比较。下图是胡德(Mantle Hood)用该自动记谱仪记录的爪哇民歌:

谱例 6



（Hood，1971:62）

计算机时代的到来使得机器记谱在技术上有了更大的发展。目前有许多计算机软件可用于音响的采集与分析，但其所侧重描写的音乐要素有所不同。如中国学者沈洽与邵力源于 1995 年开发的“通用旋律动态模拟器”（Dynamic Emulator for Any Melodies），就是依据中国传统音乐中单个音的动态变化特点（即“音腔”）而设计的。他们将人耳无法完全捕捉到、并且很难用传统乐谱详细表现的音过程，以数字统计的方式加以客观量化，“提供了一个能够精确描写人类各种风格之音乐的音高和时间之互动关系的‘自由空间’”，其适用范围并不局限于对中国音乐的记录，而是“可以用来对世界各民族音乐旋律的动态（音高与时值的互动关系）和人的听觉对旋律的感应（心理量）做出精确描写，描写数据（即‘DEAM’乐谱）可立即转化为模拟演奏和直接运用于旋律风格特征（形态特征）的定性、定量分析。”[①]不同于传统的自动记谱仪，该软件是以定量的数据表而非波形、频谱图来记录音的动态变化过程，精度较高，并且可以进行声音还原。针对“音腔”（音过程）与时值变化，可通过调节“动态”与“时值”这两个数据使其更加精准，其可控音高变化的精度为

---

① 沈洽、邵力源：《关于“通用旋律动态模拟器”软件（第一版）的设计、研究报告》，载《中央音乐学院学报》，1997 年第 1 期，第 76—82 页。

1－6 音分，可控时值变化的精度为约 1/200 秒（即五毫秒）。如下例记谱，旋律里有京剧里特有的"摇腔"、"自由节拍"和"自由节奏"，以及许多非常微妙的"气口"等等，谱例 9 左侧的数据正是对上述因素的展现。也正是因为这些详细的数据，计算机才得以模仿、还原出音乐本来的微妙风格。

谱例 7　京剧《红灯记》中第五场李奶奶唱段"十七年"①

Ton.	Dev.	Dur.	R/B	Dyn.	Dur.	R/B
d^2		1	0	u1,300	5	0
d^2		200	0	u2,300	10	0
c^2		50	10			
d^2		50	50			
f^2		50	10			
f^2		200	0	ro200	10	0
d^2		1	20	d3,100	255	
			0	d1,100	50	0
d^2		45	35			
$^{\sharp}a^1$		150	10			
c^2		50	30			
d^2		200	0	u1,300	75	
			0	rc300	50	0
c^2		250	0	u1,200	90	0
			0	u1,200	70	
			0	u1,200	50	0
c^2		250	0	u2,200	70	150

（沈洽，1997:80）

机器记谱的优越性主要体现在对于音响参数的客观记录方面，这是人工记谱无法达到的。经过不断尝试与技术的更新，当代的机器记谱几乎可以适应世界上任何风格的音乐，但其应用范围却并不广泛。在音乐人类学的作业中，还是以人工记谱为主，机器记谱为辅，并仅用于特殊的分析目的。究其原因：首先，机器记谱将

① 该片段的分析项从左到右依次为：音符、发展、时值、休止、动态、时值、休止；其中动态（Dyn.）一栏中的符号 u 代表振动、ro 代表下凸、d 代表下凹、re 代表上凸，都是对处于动态中的音符细微变化的描写。

音乐参数转化为定量的数据、图形，却不易读谱；其次，机器记谱虽能详尽地呈现音响细节，并将其平面化的呈现，但从其谱面却难以读出该文化内部有意义的音乐信息；第三，机器记谱目前虽可部分解决音色的记录，但在音乐真实声音的质感还原上仍无能为力；然而最重要的是，记谱是音乐人类学者对世界各国文化进行认知、感受的重要手段，亲自聆听与记录的过程就是一个学习、体会的过程，这是进行音乐与文化研究的前提。对“人”创造出来的音乐的描写，最终还是要靠“人”自己来完成，对音乐的物理描写永远不能取代人对音乐的真实感受。

2. 主位意义的发掘

20世纪中期以后，随着音乐人类学对音乐产品、音响的注重转向对音乐产生的过程、及其文化背景的关注，如何在记谱中表达局内的观念及音乐自身逻辑、呈现主位音乐的形态与意义，成为了音乐人类学家着力挖掘与发展的方向。学者们开始将他者音乐置于其存在的真实世界和多元文化中去看待，而不再仅仅依靠自我的经验和理论建构去描写与说明。藉由这种自我反省，音乐人类学家开始寻找适用于特定音乐的多元记谱方式来进行音乐描写，以求更加恰当的对他者音乐进行记录。

1）有意义的声音

有选择的记录富于文化意义的声音，首先表现在选择“宽式”记谱与“窄式”记谱时的倾向：胡德曾为了记录印尼佳美兰音乐颇费了一番脑筋，而面对他细致入微的记谱，孔斯特却认为“细节的记录太多了，只要把最主要的音记出来，不要太在意其中装饰的部分。”(M. Hood，1971：54)胡德随后提出“G－S线”的解决办法来面对“宽式记谱”与“窄式记谱”的两难选择：一条水平直线，一端代表普遍性(General)，另一端代表特殊性(Special)，任何问题都可以从任意一端着手去解决，但真正的客观也许就在线条的中央。我国的音乐人类学家沈洽认为，对于人工记谱来说，过分详尽并不必要，从而提出了三点要求：(1)把该音乐所处文化的人认为重要和有意义的东西记录下来；(2)把对于进行不同文化中的音乐的比较有意义的东西记录下来；(3)把该音乐发言给研究者的印象和感觉记录下来。[①]

在记谱与分析的具体研究思路上，很多学者开始强调让文化当事人作为一个研究共同体的参与性。理查德·韦迪斯(Richard Widdess)认为，对录音和录像采录的表演进行记谱与分析而没有回归其真实的表演背景，会导致错误或不清晰的结论。他建议让局内的表演者也加入到记谱与分析的过程当中，并将结果及时反馈给表演者，同时征询他们的意见。在他对印度古老的音乐形式“德鲁帕德”(Dhrupad)的个案研究中采用了这种方法。[②] 通过与当地歌手的合作，他发现他们

① 沈洽：《民族音乐学研究方法导论(上)》，《中国音乐学》，1986年第1期，第72页。

② Richard Widdess, “Involving the Performers in Transcription and Analysis: A Collaborative Approach to Dhrupad”, *Ethnomusicology* (38), 1994, pp. 59—79.

并不在意音高(Pitch),而是关注一些不常出现的短小、即兴的音符。此外,一些研究者听来不受节奏约束的曲调,表演者却认为是有节奏的,并指出了节奏的所在。而戴维斯借助录音机与计算机的辅助,亦确证了这一节奏律动的规则。在研究中,作者对音乐特征的种种指认都建立在与局内人密切交流的基础上,这种"局内参与法"不得不说是获得文化内部音乐意义要素的有效途径。琳达·巴里克(Linda Barwick)在对澳洲妇女仪式音乐的研究中认为,对仪式中音乐的记谱必须同对仪式表演的整体把握及对局内人的历史记忆和表述方式的把握联系在一起。[①]

2) 主/客位的融合

在记谱法的使用上,学者们已经从理论上明确提出主客位融合的记谱理念。胡德从解决记谱存在的问题出发,提出三个方案:①希普金斯法(Hipkins Solution):适合不同文化自身的记谱法;②西格法(Seeger Solution):机器自动记谱法;③拉班舞谱法(Laban Solution):记录行为的记谱法。[②] 查尔斯·西格在区分出规定性与描述性记谱的同时,提出应兼用西方传统记谱法(客位)和图表记谱法(主位),因为规定性记谱和描述性记谱同样必要。我们的研究目的就是要客观地了解音乐的同与不同之处,而且无论用哪种记录方法,音乐作为人们的交流工具总有其主观性的一面,因此两种记谱应该互为补充、验证。[③]

从以上记谱观念中可以看出,音乐人类学在关注和强调主位记谱的同时,并没有否定客位记谱的价值。胡德提出的"G－S线",与心理学、人类学概念中"近经验—远经验"(Experience Near-Experience Far)相仿,都是在流动的两极中去寻找"主位"与"客位"之间的互动关系,这一点在玛格丽特·卡托米(Margaret Kartomi)对于苏非仪式音乐记谱问题的研究中得到了详细阐述。[④] 她认为在跨文化记谱中有两个不可分割的基础:其一是对局内"近经验"的不断领会和感受,其二要联系自己文化背景中的相关"远经验"。在记谱中,对前者的把握可以表现出对象的特殊性,而对后者的把握则可以表现出对象的普遍性。记谱的过程,就是"内—外、主—客、远—近"经验之间不断的融合与互动。而音乐人类学的记谱,则愈发朝向更加多元的方向延伸。

---

① Linda Barwick, "Central Australian Women's Ritual Music: Knowing through Performance", *Yearbook for Traditional Music* (22), 1990, pp. 60—79.

② Mantle Hood, *The Ethnomusicologist*, New edition, Kent Ohio: Kent State University Press, 1971, p. 90.

③ Charles Seeger, "Perspective and Descriptive Music-writing", *The Musical Quarterly*, 44(2), 1958, pp. 184—195.

④ Margaret Kartomi, "Problems of the Intercultural Reception and Methods of Describing and Analysing Musical Rhythm", *Tradition and Its Future in Music: Report of SIMS 1990 Osaka*, Tokumaro Yosihiko ed., Tokyo: Mita Press, 1990, pp. 529—538.

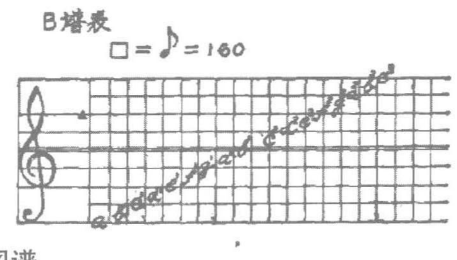
3）多元记谱方式

音乐人类学从以下实践中拓展了记谱的可能性：

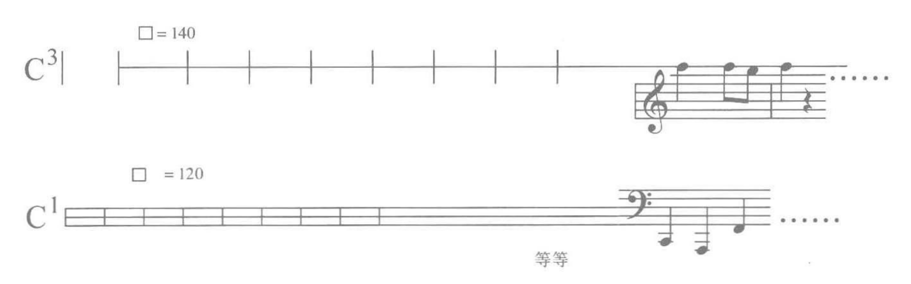
（1）坐标—曲线图像谱　查尔斯·西格提出的所谓"图表谱"，就是将点状的音符转化为连续的线条坐标—曲线图像谱。他认为在记录单旋律时，这种记谱法与音符记谱相比的优点为：音高功能方面，音符记谱表现的音高变化最小只能到半音，再细微的变化只能依赖一些符号的添加，如音分、箭头、加减号等；音符记谱只能粗略地表现振幅（即力度），但图表却能表现人耳所不能察觉的振幅变化；节奏功能方面，音符记谱只能粗略地表现速度，而图表却可以进一步细化；总而言之，图表记谱所显示的音高和节奏更精确、反映的旋律更直观，它提供的音高与时间的连续区，能够反映出节奏与音高关系，且不受西方 2/1 节奏观念的影响。我们可以利用时空坐标图纸进行手描谱的记谱实践。

石峰于 1982 年设计出一种"标图谱记谱法"，它以音符的粗细表现出力度与时间的关系，并以不同颜色来指示音色；形式上比较灵活，按照记谱乐曲音域和使用范围的不同，分为九线谱、十五线谱、自由标图谱和严格坐标谱四种；为了读谱方便，标图谱仍然沿用了五线谱的音位。尽管这不是专门为音乐人类学的记谱而创立的记谱法，但有学者认为，经过适当的改造，标图谱记谱法可以很好的适用于音乐人类学的记谱描写。①

谱例 8　标图谱示例

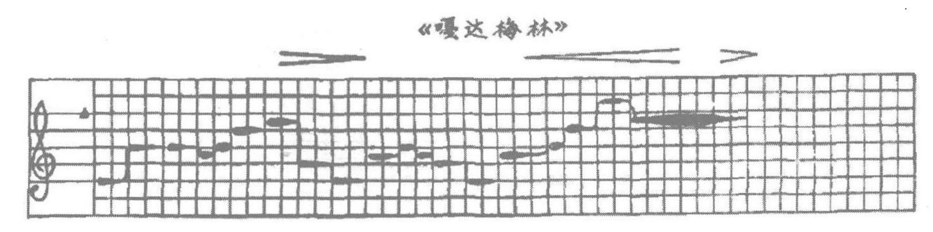


谱例 9　自由标图谱



① 沈洽：《民族音乐学研究方法导论（上）》，载《中国音乐学》，1986 年第 1 期，第 71 页。

谱例 10　乐曲《嘎达梅林》



（以上三例出自石峰 1985：107－111）

（2）非旋律性记谱　对于那些不以具体的音符、连续的旋律为主要形式的音乐来说，学者们一直积极地寻找新的方法来进行描写。柯汀（James Koetting）在对西非打击乐合奏的研究中运用了一种他称为“时间单元盒式系统”（Time Unit Box System）的图表记谱法，特点是强调节奏、演奏手法与音色，以此来“挖掘深藏在表面之下的非洲传统概念与听觉”：

谱例 11

atsemiwu	S		S		S		S		S		S		S		S		S		P C			P C			P C			P C		
gankogui							(L)		(H)		H	H		H		H		H	●		●		●	●		●		●		●
sogo							(o)		o	ø	ø	ø	(o)		o	ø	ø	ø	(o)		o	ø	ø	ø	o		o	ø	ø	ø
kaganu											(o)	o		o	o		o	o		●	●		(●)	●		●	●		●	●
kidi							(o)			(o)			(o)			(o)			(●)			●			●			●		
axhatsi							(D)			(D)			(D)			(D)			(●)			●			●			●		

（J. Koetting 1986：58）

说明：每个方块（box）代表一个基本拍子。从上至下依次为主鼓、双锣、副鼓一、二、三及葫芦响器。S—主鼓棍击；P—主鼓手掌与手指敲击鼓膜中央并反弹，产生低音，C—用棍敲击鼓壳，发出尖锐的声音，L—低音，H—高音，○—开击，●—闷击，D—靠着大腿敲击乐器，●—同前敲击。[①]

“卡特加可”（Katajjaq）是加拿大因纽特人的一种“声音游戏”（Vocal Game），演唱方式是两位歌手面对面地站在一起，用喉部发出不同音高、长短、强弱以及吐气和吸气等种种声音，组合出各种各样的效果。加拿大音乐人类学家尼可·博得里（Nicole Beaudry，1978）和蒙特利尔大学教授让－雅克·纳蒂埃（Jean-Jacques Nattiez，1983）都对这种旋律性不强的喉音歌唱进行了记谱与分析，以着重表现不同的发声类型：

---

① James Koetting, “Analysis and Notation of West African Drum Ensemble Music”, *Selected Reports in Ethnomusicology*, 1(3), 1970, pp. 115－146.

谱例 12　一首完整的喉音歌曲(下方声部是对上方声部的模仿):

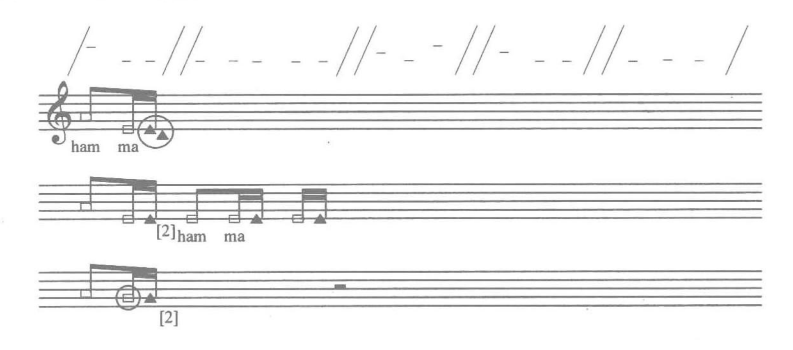






(Nattiez, 1983:458)

谱例 13　歌曲片段



(Nattiez, 1983:462)

该谱例上方短横线代表旋律轮廓,空心音符与实心音符分别代表"浊音"(Voiced)与"清音"(Voiceless),方形与三角形分别代表呼气与吸气,画圈表示该音音高不易确定,另外还有对重音(重音与非重音)、音区(高与低)、连续性(连贯与断续)、力度(强烈与温和)、音色(张口与闭口)以及对于节奏的描述,形成了对这种喉音歌曲记谱与分析的"宏观结构"。

中国传统的锣鼓谱是民间打击乐或戏曲锣鼓伴奏的念唱口诀——锣鼓经的记写形式，以方言状声字来模拟音响念法，表达不同乐器、音色和奏法的异同。该谱法在民间多有流传，并因时代、地域和乐种的差别而异。20 世纪 20 到 40 年代，杨荫浏先生在江苏无锡从抄录学习十番锣鼓谱开始，逐渐开始广搜民间曲谱抄本、重新校对，出版成集："误者正之，略者详之，晦暗难明者阐解之，前后不贯者衔接之，使之与实际演奏，较为适合。耳有所闻、意有所会，则书之眉注，列之于篇，以求暂存忠实之短片。"（杨荫浏《锣鼓谱第一集》）[1]这份乐谱由五线谱与锣鼓分谱合并而成总谱，其中的锣鼓谱，细致而又实用地钩沉出旧时锣鼓谱所用的锣鼓声字和应用规则。例如，其中"同鼓"的符号包括：同（同鼓中心重击一记）；龙（同鼓中心轻击一记或数记）；读（同鼓中心闷击一记）；特（同鼓中心轻带一记）；当（同鼓边上重击一记）；浪（同鼓边上轻击一记或数记），共有六种。本着准确表达实际演奏音响的原则，在符号的设计上，整理者有其注意字音高低、奏法轻重、长短等关系。如表现"句逗"上，以表示乐句之小逗，以表示大逗，以表示一个句子的结尾；又如大锣之谱，用四分音符代表"长"音，四分音符符干画一斜杠表示"正"音，在符头上画一斜杠表示"净音"，四分音符下加一短横线表示大钹和砌的闷击等。杨荫浏既延续传统锣鼓谱的记谱系统，又在此基础上以记谱符号的延展来对传统记谱法遗漏的细节加以严格描写，以此来体现"保留于自己记忆中的锣鼓音乐的生动状态"。[2] 这种主客位结合的记谱方式，体现出半个多世纪前中国学者对本土传统音乐研究的学术自觉。

（3）演奏（唱）活动场域的记录　音乐的发生常常处于一个具体的表演场域中，是一个动态展现的过程，常与非音乐因素互相作用。因此特定情境下的音乐表演往往会受到整体环境的影响，有着即兴与多变的特征。如何体现"一次"音乐表演与整体环境的关系、揭示处在变动中的音乐过程？加拿大音乐人类学家库雷西（Regula Qureshi）在对苏菲教仪式音乐的研究中，就采用了"录像图示"（Videographs）的方法来显示在仪式中观众的行为与表演之间的互动。[3] 如谱例 16 所示，最上端的音乐旋律代表音乐形态特征与时间进行，下端的大写字母代表不同的观众，他们随着音乐变化做出各种行为反应，其行动与示意对演奏者如何继续演奏起着决定性的作用：

---

① 乔建中：《杨荫浏先生与"十番锣鼓"的一段旧缘》，载《音乐研究》，2004 年第 1 期，第 6 页。

② 同上，第 9 页。

③ Regula Burckhardt Qureshi, "Musical Sound and Contextual Input: A Performance Model for Musical Analysis", *Ethnomusicology*, 31(1), 1987, pp. 56—86.

谱例 14

（Qureshi，1987:73）

第二节　音乐分析

分析与记谱一样，是一个发现、理解、体认的过程，二者环环相扣、关系密切：库雷西用来记录苏菲教仪式中音乐与背景互动关系的录像图示，同时也是一种解释性的分析模式，在对演奏者的表演指标与观众的行为反应指标的记写中，研究者的

分析意图已经预设完毕，而分析工作实际上已经开始了；霍恩波斯特尔范式对记谱种种内容与角度的设定，也具有分析指标的意义；记谱包含了研究者的分析预想、分析拓展了记谱的理论价值。可以看到，记谱由分析要求所决定，对记谱法的选择取决于分析上的重点与亟待解决的问题；相应地，分析也受到记谱的约束，只能依据谱面上呈现出的要素来分析，因此记谱方式直接影响到分析内容，最终决定研究者的认知程度。例如，早期对于维吾尔族民歌的记谱中，有时误将其中的微分音改写成平均律中的音，或者在记录陕西民间音乐时，由于不了解“花音”、“苦音”的特定音乐风格，而导致调式上的不同记录等等。尼可·博得里将异文化的发现程序总结为“认知 1——记谱 1——分析 1——认知 2——记谱 2——分析 2——认知 3……”[①]如此循环往复，步步深化，既体现出记谱与分析作为行为实践与思维层面的关系，又暗示了多重记谱与分析方法结合应用的必要性。

悉尼大学教授琳达·巴里克对于中澳洲地区女性仪式音乐的分析工作，是在没有田野考察经历，也没有相关音乐表演经验的情况下，仅仅依赖录音资料而开展的。因此，她认为自己田野考察经验的缺失妨碍了音乐分析，例如表演者对于歌词和音乐语境的解释、以及一些微小的细节问题是她的分析中无法涉及的。记谱与分析作为对音乐文化的认知程序，其最理想的状态正如内特尔所说，是一个由田野考察开始，经过资料录制——转写记录，最后进入整理分析阶段的系统化工作。音乐分析处于这一环链的最后阶段，可以有多种角度与方法，这是由研究对象本身的多样性与研究者的选择决定的。

巴里克在研究中追问：“借助音乐分析我们就能够完全了解音乐吗？”对仪式音乐与表演亲身体验的欠缺，使得她捕捉到“通过分析的认知”与“通过表演的认知”(Knowing through Analysis versus Knowing through Performance)两对概念之间的差异，从本质上来说，这是一种客位描写和主位体验的区别。不过，她亦就案头音乐分析的可行性进行了阐述，认为可以将分析视为一种“表演”。此时的表演，代表着发现与理解，而不是制造绝对真理的方法；一次的分析结果并非定论，正如不同的分析者对同样的音乐都会有不同解释一样；尽管分析的体验方式和表演实践的体验方式不同，但二者都在体验同样的音乐，都是特定的“存在于世界”的方式。巴维克通过论述，传达了她对于分析本身流动性与开放性的理解，也揭示出音乐分析作为研究者的工作，尽管从本质上是客位的描写，但只要注意对该类型音乐背景资料的参阅、对局内音乐观念和意义的理解、对本土音乐术语的掌握、并结合恰当有效的记谱，也可以“分析”出音乐的主位意义。

---

① Nicole Beaudry, "Toward Transcription and Analysis if Inuit Throat-Games: Macro-Structure", *Ethnomusicology*, 22(2), 1978, pp. 261—273.

（一）音乐分析的历史与方法

通过对历史的回溯不难发现，音乐分析所走过的道路与记谱一样，经历了学科自身观念的更新和方法论的反省之下渐进的认识与实践，既有对音乐表层形态的操作体系，也包含了音乐与文化深层结构的关系的思考；既有宏观体系与类型的构建、也有微观的个案研究；既有一般性的理论模式，也有针对特定音乐地域与风格的分析方法；既致力于总结不同音乐文化间的共性，也注重挖掘其个性；这些不同的分析观念与方法，体现出整个学科从客位观向主位观的理论转向与融合互动。

1. 音乐演奏（唱）的分析、比较、类型

20世纪初，霍恩波斯特尔以及奥托·亚伯拉罕（Otto Abraham）对大量曲目进行了系列分析，希望建立普适性的分析模式来应对不同音乐的形态研究，其方法论的中心是对音乐的客位描写与解释，以几乎相同的方式研究各种音乐，具体特点是：1）将音调、节奏、语言分开分析，注重音阶问题；2）强调音乐重音、连接；3）也关注到表演者和参与者的行为方式（虽然很少应用）。霍恩波斯特尔更像是实验室里的科学家，借助二手的圆筒唱片资料，详细记录并分析了一批歌曲。如他对汤姆森河流域（Thomson River）的印第安人歌曲的分析，其手段包括对歌曲中五音、四音和三音音阶数量的统计，对四分之一音音程出现频率的测算等等，在自我的逻辑体系中完成对他者音乐的理解。霍恩波斯特尔只借助录音而不亲历实地的做法似乎与他所追求的客观性相悖，但录音却恰恰成为了他在意识到记谱与分析的全然客观性是一个不可能的任务时，最有力的“纠偏”手段，因为“有些分析者的偏见可以通过仔细关注唱片与曲目中反复出现的特征而得到纠正。”（Hornbostel，1909：793；1917：406）[①]在书斋与田野尚未合二为一的时期，录音技术作为记录真实声音的手段给音乐分析与研究提供了资料上相对客观性的保证，学者们在丰富的录音资料支撑下对各种音乐做体系化比较分析。尽管这是学科实地考察方法上的一次飞跃，但由现在的眼光来看亦有其时代局限性。整齐划一的分析方法容易掩盖被分析对象的特征，比如对音阶问题的普遍关注、对某一音高出现的数量强调等等，并不能恰当的揭示世界上各不同音乐的风格和规律。而那些风格和规律，往往包含在诸如节奏、结构等其它因素中。约翰·布莱金（John Blacking）就在南非文达人的音乐研究中发现，文达音乐不是以旋律，而是以整个身体的节奏律动为基础的，其音乐的功能也主要通过节奏以及声音和各种乐器的不同组合来确定的。内特尔认为霍恩波斯特尔的研究方法源于他的西方文化背景。西方观众是从旋律的角度来思考音乐，导致音乐学家亦从旋律的角度研究音乐。霍恩波斯特尔的学生

---

① 转引自 Helen Myers ed.，*Ethnomusicology*：*An Introduction*，New York：W. W. Norton & Company，1992，p. 166.

乔治·赫尔佐格(George Herzog),在1920—1930年代的研究也将着眼点放在世界范围内的音乐比较上,并用相似的方式对其一一描述。他在方法上更为系统,不像霍氏那样分析每一首短小的乐曲,而是积累一定的记谱数量之后才进行分析,并从中识别出风格类型。其分析角度主要从演唱方式、调性和旋律、节奏、伴奏和曲式等方面。

20世纪中后期,出现了另一种音乐分析与比较的宏观体系。将上述比较音乐学时期学者建立的普适性范式与这种体系相比,可发现它们的不同特点:前者就像问卷,问题统一,但答案不同,且是不确定的、未知的;后者则似选择题一般,严格地将全部分析项的所有可能性罗列出来,每一首歌曲以及每一种音乐都能在其中找到自己的位置,由此建立起一个广博的体系之网,用于世界各地区民族音乐的比较与分类。考林斯基(Mieczyslaw Kolinski)与洛马克斯(Alan Lomax)就是其中的代表。

考林斯基的分析工作被内特尔称为"庞大的计划"[①],他将不同的音乐元素作为研究单位,以世界各地音乐为研究范畴,完成了对旋律走向(Melodic Movement)、速度,和声,音阶和节奏等的体系化研究,其研究成果体现在他在20世纪50—70年代发表的多篇文章中。他热衷于数量统计法的运用,既包括将其应用在一些具体分析中,如以计算"单位时间内音符流量"取其平均数的方式测定音乐速度[②](但是这种方式遭到了其他学者的质疑,因为"速度"的概念每个文化都不同)、用"水平公式"(Level Formulae,即音乐旋律开始与结束音高位置的平均值)与"旋律曲线比率"(Melody Curve Ratios)来描述各文化音乐的旋律走向[③]等(谱例17),也包括以这些统计学数据为基础建立起的世界音乐分类框架,如他对200个以上的旋律走向类型的划分,以及在"音结构的分类"("Classification of Tonal Structures",[④])一文中根据许多音调以及音调之间的关系划分出348种音阶类型,等等。考林斯基显然也将研究旨趣放在音乐分析——分类——比较上,并以详尽、复杂的研究丰富了世界各文化音乐形态与风格分析的成果。

---

① Bruno Nettl, *The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts*, Urbana: University of Illinois Press, 2005, p. 98.

② Mieczyslaw Kolinski, "The Evaluation of Tempo", *Ethnomusicology*, 3(2), 1959, pp. 45—47.

③ Mieczyslaw Kolinski, "The General Direction of Melodic Movement", *Ethnomusicology*, 9(3), 1965, pp. 240—264.

④ Mieczyslaw Kolinski, "Classification of Tonal Structures", *Studies in Ethnomusicology* (1), 1961, pp. 39—41.

图一

Population	Level Formula	Melody Curve Ratio
Catalan …………………………………	25°:25°	50°:150°
German (18th－19th century) ……	18°:34°	52°:148°
Irish ………………………………………	37°:16°	53°:147°
Polish …………………………………	35°:22°	57°:143°
Scotch …………………………………	29°:29°	58°:142°
Russian ……………………………	39°:19°	58°:142°
Portuguese …………………………	42°:16°	58°:142°
French …………………………………	30°:30°	60°:140°
Flemish ……………………………	29°:31°	60°:140°
German (15th－17th century) ……	37°:23°	60°:140°
Gaelic (Hebrides, general) ………	32°:30°	62°:138°
English ……………………………	31°:33°	64°:136°
French Canadian ……………………	33°:34°	67°:133°
Hungarian …………………………	58°:9°	67°:133°
Lithuanian …………………………	42°:26°	68°:132°
Yogoslav ……………………………	46°:26°	72°:128°
Gaelic (Hebr. South Uist) ………	40°:33°	73°:127°
Rumanian …………………………	61°:13°	74°:126°
Finnish ………………………………	56°:20°	76°:124°
Italian ………………………………	41°:37°	78°:122°

(Kolinski, 1965:257)①

与此同时，在20世纪60年代，洛马克斯及其研究小组在美国开展的“歌唱测定体系”(Cantometrics)项目，以全球400多个不同社会文化为取样地域、每个社会中抽取10首歌曲作为评估样本，在一个世界性的框架之内开展了音乐风格比较与分析工作。经过长达二十余年的研究，建立起一套“从整体上对音乐风格进行鉴定和阐释”、“超越各文化界限的多种文化观察法”②。并用这种研究模式“去研究各社会类型的资料，从而获得对所有地区之文化的平衡中立的认识”。③ 歌唱测定

① 这是考林斯基为研究普遍的旋律运动方向所采取的分析方法，本图示是对欧洲民间歌曲的分析结果。以波兰(Polish)为例，水平公式(Level Formula)的数值35°:22°代表起始音符的平均值比最低音高35%，因此，初始音符的下行最大值就是35°，上行最大值相应地为65°；而终止音符的平均值则比最低音高出22%，也就是说终止音符的上行最大值为22°，下行最大值为78°；音符旋律曲线比(Melody Curve Ratio)57°:143°表示较低的旋律曲线(35＋22＝57)与较高的旋律曲线(65＋78＝143)之间的关系。

② 阿伦·洛马克斯:《歌唱测定体系》，(章珍芳译)，北京:中国艺术研究所，1986，第2页。

③ 同上。

体系共设定了 37 个标度，每个标度又有二级划分，如第一个标度"歌唱组的社会性组合"即为：

1. "歌唱组的社会性组合"①

(1) 无歌手∅ (2)独唱 L (3)独唱＋独唱 －L (4)公众齐唱，有主要领唱者 L/N (5)公众齐唱，群唱为主 N/L (6)不协作型// (7)交替型：个体(独唱)－集体(群唱)L＋N (8) 交替型：集体－集体 N/N (9)重叠型：个体－集体 L(N (10)重叠型：集体－集体 N(L (11)重叠型：集体－集体 N(N (12)交织型：W

这 37 个标度可分为 9 种基本要素：1)差异(包括歌词发音能力或传递信息的潜力等测定标准)；2)装饰音；3)乐队组织情况；4)歌声的结合情况；5)合唱的组合；6)噪声与发声的紧张程度；7)力度；8)节奏；9)旋律。这些标准在洛马克斯和他的同事看来，几乎涵盖了世界上所有音乐的风格特征，既是对近四千余首歌曲的分析成果，又提供了普适性的描述技巧，以便于对音乐风格进行特征归纳和分类，并适用于任意一种音乐的分析。除了由 37 个标度组成的结构庞大的编码体系以外，该计划还编写了 "世界十大区域歌曲风格对照表"，用来揭示音乐风格要素与社会形态特征的对应关系。洛马克斯花了几年时间来进行这项工作，方法是从人类学资料当中找到一套人类学与社会学意义上的测定标准，如社会的大小、类型、物质生产能力、政府和阶层的情况、男女分工、儿童抚养、性观念等，再将这些不同的标准与音乐的不同风格相对应，图示如下：(见图 2)

几十年来，人们对歌唱测定体系的评价褒贬不一。一方面，它对极其复杂的世界音乐风格体系的整体性分析是一个全新的开拓，其大量繁重的测定工作也为许多学者的分析提供了资料与方法上的参照。最重要的是，它将音乐与文化紧密联系在一起，并详细地描述其具体关系，这种尝试得到了学界的普遍肯定，美国人类学家玛格丽特·米德(Margaret Mead)认为"它是首次从全球范围对人类行为进行的研究"；美国音乐人类学家杰夫·提顿(Jeff Titton)认为，歌唱测定的作用"不只限于音乐欣赏"，还是"有关世界人民的艺术与生活的关系、歌唱风格与社会风尚、音乐方式与生活方式方面的一整套智力挑战性的观念。"②而另一方面，它也存在着诸多不足。首先过于强调整体分析框架的建立而忽视了不同民族音乐文化的多样性；其次，400 个人类社会的四千余首歌曲对于世界性的音乐文化来说显然只是一个小规模的抽样，不足以支撑起洛马克斯及其同事们构想的宏伟计划；第三、在音乐与社会文化的相互关系方面，该体系认为相似的音乐风格因素都在同样的社会形态与文化孕育生长，因此某种音乐特征必然相对应与某种社会形态，并把这种匹配工作交给计算机进行处理，显然没有足够的说服力。

---

① 阿伦·洛马克斯：《歌唱测定体系》，(章珍芳译)，北京：中国艺术研究所，1986，第 230 页。

② 同上，第 319 页。

图二

歌曲风格特色	相互关联	社会结构特色
1. 差异(大到小)	大到小	生产规模
1) 子音发音 (准确到含糊)	多到少 大到小	饲养大牲畜 中央集权程度
2) 音程 (小到大)	大到小 多到少	生产规模 社会分层
3) 歌词 (多词到多次反复)	大到小	生产规模
2. 装饰音(多到少)	多到少	饲养大牲畜
1) 喉部振动(多)	多	狩猎—捕鱼
2) 震音 (多到少)	男/女 多到少	支配食物生产 狩猎—捕鱼
3) 滑音 (多到少)	大到小 平稳到剧烈	生产规模 舞蹈动作
4) 一字多音/拖腔 (多到少)	多到少	手和舞蹈动作
5) 装饰音 (多到少)	多到少 多到少 高到低	手和舞蹈的动作 社会等级 生产方式的类型
3. 乐队组合(大到小)	有/无	政体存在
1) 乐队音乐组织 (复杂到简单)	大到小 大到小	生产规模 政府集权
2) 乐队的节奏关系 (多到少)	有/无	政体存在
3) 乐队集体的模式 (大到小)	有/无	政体存在

这种认为世界上任何一种音乐的风格和特征都可通过系统的搭建,达到已感、已知、已被描述的包罗万象的体系,虽然源自于对多样音乐文化的分析,但其结果又难免对多样性有所限定。当代音乐人类学力图从观念与实践上突破这种“以不变应万变”的模式,不断调整视角,修正认知,在流动与开放的框架中寻找适合于不同音乐的描写、分析方式。

内特尔对如何从局内人的角度分析并理解音乐,提出了三条路径:1)根据一个社会分析自己音乐的标准方式;2)注意那些在分析者看来重要或有趣的特征;3)结合历史学、人类学、心理学的视角。[①] 这一划分体现出的核心观念,正是当代音乐人类学音乐分析中最重要的内容:第一,音乐分析是对地方性知识和研究者自我意识之间关系的平衡,即主/客关系;第二,音乐分析是对音乐形态与社会文化语境之间关系的把握,即音乐/文化关系。

---

① Bruno Nettl, *The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts*, Urbana: University of Illinois Press, 2005, p. 102.

2. 主客位结合的分析方法

如同前述，面对异文化音乐的分析，意味着研究者将不可避免的带有其作为局外人的选择和态度。但如果我们可以将自己从前对音乐的认知与理解方式暂时悬置，试着学习音乐当事人所处社会的分析方法和表现自己音乐的方式，试着倾听局内人对音乐的看法，那么我们将更好地在获得对他文化真正理解的基础上，进行描述与阐释工作。约翰·布莱金是这一观点的积极倡导与实践者，他于1956—1958年间对南非德兰士瓦北部的文达人进行了田野考察，在对当地儿童歌曲的分析中，他以文达社会对自己音乐的理解为基础，发现文达音乐的发展逻辑不是由旋律模式决定，而是更为普遍地受到说话语调的影响。他一直想努力证明，只有理解了作乐者身上所发生的事情，才可能精确的描述音乐；只有承认不同音乐体系的特殊性，音乐学才能够成功的解释有关音乐的一般问题。如果将文达儿童歌曲当作"音乐"来分析，例如西方分析传统惯常使用的音的重复、回到主音、由主到属的调性等等，可能每个人都会有不同的答案，而文达人自己的解释却只有一种。布莱金以此与西方艺术音乐的分析做了类比："他们（西方音乐家）每个人都各抒己见，把自己的学术声誉压在解释莫扎特交响乐、协奏曲或四重奏中的某一个小节的真正含义上。如果我们确切地知道莫扎特在创作这些作品时到底在想什么，那么就只有一种解释。"①

掌握他者文化自身的音乐分析理论和术语体系，是走进局内人的分析方式之一。雨果·泽姆普（Hugo Zemp）曾对所罗门群岛的阿阿人（'Are'are）对音乐和乐器的分类以及音乐理论进行了研究②；卡托米（M. . Kartomi）在分析印尼苏门答腊岛苏菲教派的 *Daboih* 音乐时，侧重于对节奏、发声方法、结构的分析，因为"它们是该音乐非常主要的部分"③。作者表示，为了理解这种音乐，需要提炼出哪些是音乐的关键部分及其相关的概念和术语。具体方法是"尽量去理解该节奏如何作用于仪式音乐，但并不是通过把自己想象成为一个 *Daboih* 乐手，而是通过观察 *Daboih* 乐手谈论该音乐时所用的关键术语；通过观察该宗教仪式的表演者和参与者的行为；通过向当地乐手学习演奏；通过调查局内人对该音乐文化的认知，调查这种音乐的宗教和社会意义；通过分析音乐本身的结构。"④在这样的观念下，卡托

---

① 约翰·布莱金：《人的音乐性》，（马英珺译），北京：人民音乐出版社，2007，第91页。

② Hugo Zemp, "'Are'are Classification of Musical Types and Instruments", *Ethnomusicology*, 22(1), 1978, pp. 37—67; "Aspects of 'Are'are Musical Theory", *Ethnomusicology*, 23(1), 1979, pp. 5—48.

③ Margaret Kartomi, "Problems of the Intercultural Reception and Methods of Describing and Analysing Musical Rhythm", *Tradition and Its Future in Music: Report of SIMS* 1990 *Osaka*, Tokumaro Yosihiko ed. , Tokyo: Mita Press, 1990, pp. 529—538.

④ 同上。

米对该音乐节奏与演唱声部的分类全部使用局内人自身的分类体系和术语，并提炼出 *Daboih* 表演者的音乐理念。

中国音乐学家在寻找中国民族民间音乐普遍性规律的过程中，亦探索出了一条主客观结合的分析道路。他们针对本土音乐特点，从音乐形态以及文化语境方面，积累了许多从分析理论到分析实践的学术成果。

早在20世纪五六十年代，上海音乐学院教授于会泳的"腔词关系研究"，作为中国民族民间音乐"综合研究"的一部分，对"唱腔自行规律与唱词自行规律的结合关系"做了分析，总结出腔词关系的基本原则，并从以下几个方面展开论述：腔词音调关系（包括唱腔与字调的关系、唱腔与语调的关系）；腔词节奏关系（包括腔词节奏轻重关系、腔词节奏段落关系）；腔词结构关系（腔词句式结构关系）等。该研究对音乐形态程式性特点的划分非常详尽，如对"句型"做进一步分类时，依据的标准一是腔句旋律的总体走向，二是腔句旋律的稳定程度。旋律走向有"上趋"与"下趋"两类，每类再细分为"上升/下降"和"偏升/偏降"，并在兼顾这两种标准的前提下对句型进行八种类型的分类：上升不稳定、上升稳定；偏升不稳定、偏升稳定；下降稳定、下降不稳定；偏降不稳定、偏降稳定。"腔词关系"本身就是中国汉民族音乐的一大特点，于会泳对此进行的总结与归纳，可谓对中国戏曲、曲艺、民歌在分析乃至创作上的一套行之有效的方法。

中国传统音乐形态上的的程式性分析传统，发轫自明清戏曲的"曲律研究"。明代王骥德《曲律》即涉及了昆曲南北曲的平仄、阴阳、韵脚、宫调等内容的理论梳理。1986年，董维松提出了民族音乐结构形态的"程式性"与"非程式性"概念，进一步发展了传统的"程式性"研究，之后又对戏曲音乐的"程式性"与"非程式性"分析，提出了具体方法。在戏曲音乐分析中，其所谓程式性研究，是把其传统音乐中固有的规范、格式等，经过分析加以提取，如【二黄】起于板，【西皮】起于眼等程式规范；而所谓非程式性，并不是指不受规范、没有固定格式的因素，而是对程式性规范加以再次概括以获得更为抽象的形态原则，如结构上的"起展落"、"起承转合"；节拍上的"南顶北漏"等起板方式；旋律发展上的"加花添眼"、"主腔贯穿"、"顶真格"；宫调上的各种调变化手法等。董维松认为，从这两个方面进行研究，就不再仅仅是感性的、经验的探索，而是发展出对一个声腔、一个剧种音乐进行把握的理性依据，并要求程式分析时必须以"唱奏熟记法"为前提，即对该声腔有基本的感性认识，会听、会唱。其"戏曲声腔程式分析法"将识别戏曲唱腔程式结构的要素分为三类：

1. 结构程式。包括：板位、板数、分逗、字位；
2. 曲调程式。包括：曲调型、落音、拖腔；
3. 伴奏程式。包括：主奏乐器定弦、唱腔的特有过门及其应用、锣鼓（开头与

串腔)[①]

1980年代，杨匡民从对湖北民歌的分析当中提出“三声腔”概念，将由三个音构成的民歌旋律，以“声韵”统称之，分别为：大声韵(135)、小声韵)(613)、宽声韵(512)、(256)、(623)、窄声韵(235)、(356)、(561)、(612)、中声韵(123)。“荆州地区的传统地方音调就是由大、小、宽、窄四种声韵以不同的方式组合而成的民歌旋律。”[②]

沈洽在他所倡导的“音乐形态学”研究当中，以“乐素”(Tonetic)与“乐位”(Tonemic)两个概念取代了音乐人类学长期以来对语言学“音素”(Phonetic)和“音位”(Phonemic)的借用，标识出音乐研究视角上客位与主位之间的区别。他认为，音乐声的意义，从形态学的角度来说，最基本的是对“音”、“调”、“腔”、“拍”以及“字(位)”和“复音”等六大元素意义的认定，即分辨出这些音乐元素的一般特征(所有听觉上的特征，乐素的)及其特殊的主位意义(乐位的)。这是由于：1)由“音”、“调”、“拍”三种元素构成的位系统，或许是几乎所有人类音乐都具有的(当然，不同音乐文化中存在的这些系统，其内部的结构则不一定相同)；2)“复音”这个元素虽在许多音乐文化中也存在，但不可否认，最发达、最典型的，当然是存在于西洋艺术音乐的和声、复调系统中；3)最具中国特色的应该就是“腔位系统”和“字(位)位系统”，尤其是“字(位)位系统”更为特殊，因为单就字面上理解“字”，它似乎仅涉及到声乐中的“唱词”(有独立的单音节构成的“字”)，但实质上也可理解为器乐中的“谱字”，因为器乐(如曲牌)中对于哪些谱字必须放在什么位置上的“规定性”，从其源头上说，大多数也还是脱胎于声乐；再进一步，“字位”现象还涉及到了中国传统音乐整体结构的模式性问题。[③]

以自动记谱仪、测音设备等技术手段等客观性描写为基础进行的音乐分析，本质上是客位的，倘若在对音乐的主位特征有所了解的前提下，从主位角度有针对性地选择和设计分析指标，即成为一种“主位的客观”而非“客位的客观”。沈洽的“通用动态模拟器”及其分析、以测音与确定音位并建立音腔类型的“动态音律研究”即是一例，而所谓“动态音律”，即指中国传统音乐在构成方式上与西方那种音与音之间的结合不同，是由单个音的变化过程、即“音腔”组成的。对这一主位音乐特征进行的自动记谱与分析，以主客融合的姿态将局内音乐要素用客观的研究方法进行了深入探讨，并且在寻找每个音腔的音位(即音准点)时，通过机器分析与人耳听辨来互相参照，在人—机之间尽量寻找平衡点，避免了机器在重重数据设定之下的盲目客观，也可防止人耳过于依赖主观感受而带来的偏见。

---

① 董维松：《戏曲声腔的程式分析及方法》，载《中国音乐》，1990年第1期，第26页。

② 杨匡民：《湖北民歌的地方音调简介——湖北民歌音调的地方特色问题探索》，载《音乐研究》，1980年第3期，第87页。

③ 未刊稿。

3. 音乐演奏(唱)活动的场域分析

音乐的分析不光要考虑历史、社会、文化等因素，还需要将其还原到表演的现实语境，对整个音乐发生的环境、场合、动态过程进行综合考察。仪式音乐研究在这方面具有典型性。鉴于它与仪式信仰、仪式行为共同构成的循环互动关系，需要与信仰体系和即时的仪式过程紧密联系在一起的描述和分析。我们可以前述库雷希对苏菲教仪式合奏乐的音乐分析为例：她的概念框架和术语都源自印度传统音乐学，通过对音乐表演现场的描述和分析，得出了"音乐随背景的改变而变化"的结论。作者希望这种源于某种特定音乐文化研究当中的分析方法能够成为一种普遍适用的、解释性的模式：

图三

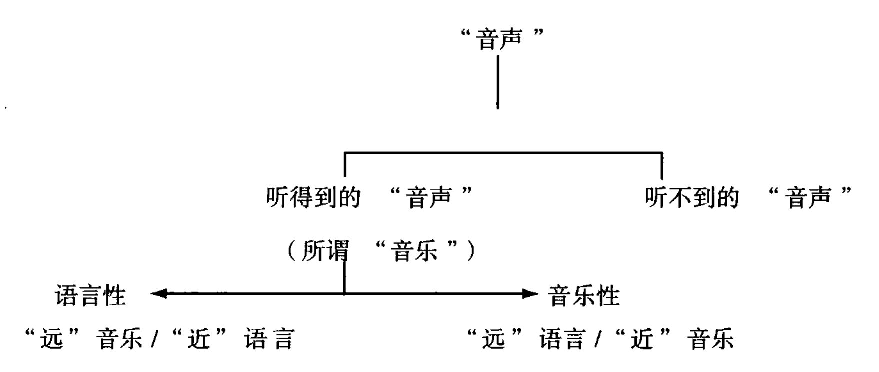
	歌词维度	音乐维度	音乐表达
序曲、开场诗与歌曲的选择	语言变化： 1)按照仪式情况 风格变化： 1) 按照仪式情况 内容变化： 1) 按照观众的认同 2) 按照观众的状态 联想的变化： 1) 按照观众的认同 2) 按照观众的状态	曲调风格的变化： 1) 按照仪式情况 节奏风格的变化： 1) 按照仪式情况	表演风格的变化： 1) 按照仪式情况
歌曲的进行	重复方式的变化： 1) 按照仪式情况(观察到的，或想得到的) 2) 按照挑选的重点 重复单元的变化： 1) 按照观众状态(观察到的，或期望的) 2) 按照可选的重点 插入的变化： 1) 按照观众的状态(观察到的，或期望的) 2) 按照仪式情况 3) 按照观众的认同 呼喊信号的变化： 1) 按照仪式情况 2) 按照观众的认同	重复方式的变化： 1) 按照观众的状态(观察到的，或期望的) 2) 按照选择的焦点 重复单元的变化： 1) 按照观众状态(观察到的，或期望的) 2) 按照可选的重点 插入旋律的变化： 1) 按照仪式情况 细节变化： 1) 按照仪式情况	重音的变化： 1) 按照观众的状态 加速的变化： 1) 按照观众的状态 动作的变化： 1) 按照观众的状态 2) 按照仪式情况

(Qureshi, 1987:68)

近年来，中国的仪式音乐研究亦积累了丰富的理论与方法，如曹本冶的“仪式音声”概念与“三元两级变量研究法”。现进行简单介绍：

仪式“音声”：曹本冶舍弃了通常使用的“音乐”一词，而以仪式“音声”代之。它不仅包括一般意义上的音乐，还包括语言性较强的念诵、咒语、呼喊之声；不仅有人声、还有包括法器之声在内的器声；不仅有听得到的音声、还有听不到的声音；研究者可以用一个语言性～音乐性为假设性两极的“音声声谱”(Sound Spectrum)来概括这一系列的“音声”：

图四



三元两极变量分析法：包括“近—远”、“内—外”、“定—活”三对概念。“近—远”除运用在解释仪式音声之外，还可以在理解仪式音乐曲目的属性上，用它来解释仪式音乐传统的多层性综合内涵；“内—外”即指“局内—局外”问题。仪式音声作为信仰体系的外延，必然有着与宗教信仰体系相关的、局内的特殊意义与地位，研究者需从局内观着手对这类问题进行挖掘，之后再以客位的分析比较以求得在“内—外”之间的平衡；“定—活”指的是固定和非固定的因素，运用在信仰体系、仪式程序、仪式用乐方面，如音乐在仪式中的应用，其地域性的音乐来源、创作手法及运用法则，是相对固定性的因素，而在仪式中的实际使用所产生的不同结果则是非固定的因素。

（二）一般分析步骤

分析指标的设置

分析指标包括音乐形态、社会文化背景、表演场合与环境等一切音乐本身以及与音乐相关的因素。在形态分析法上，可主要分为系统式与选择式两种。[1]

1）系统式分析法，指比较全面的对音乐各要素进行的研究，包括整体结构、段落间的关系以及音乐细节的描述，并要求对诸要素进行客观的学术性区分。这种

---

① Bruno Nettl, *Theory and Method in Ethnomusicology*, New York: Free Press of Glencoe, 1964.

方式重在对音乐的总体特征概述，其参考的分析项有：

旋律部分：

音阶；音程；调式；调性；主音；不同音的重要程度的区分方式：

a. 个别音在乐曲中反复出现的次数

b. 音符时值

c. 在结尾或段落结束部分、乐曲开始位置出现的音

d. 靠近音阶下方或中央出现的音

e. 与其它各音的音程关系，如某音在八度位置出现两次（其它音只有一次），或在一个常用的音下方五度。

f. 节奏重拍处的音

g. 某种已知方法之外的手段才能辨认出来的调性法则。

旋律轮廓图；

节奏与节拍部分：

节奏；

重音模式（拍子）：内特尔认为拍子是西方概念，因此，描写非西方音乐，最好使用重音等客观标准来辨识；

速度；速度是节奏的另一个层面。

乐曲结构部分：

曲式：即指乐句、乐节或乐段间的关系与乐曲的整体结构。要注意避免西方曲式概念与术语的直接套用；

a. 对于篇幅较长的乐曲，要找到其主题素材；

b. 给乐曲划分段落，包括乐节、动机与分句；反复出现的乐曲部分可作为一个单位来划分，各种分句与休止、减弱的力度等变化往往意味着一个单位的结束；还可将反复出现的节奏模式、转调、以及歌词内容的重复等作为划分依据；

其他音乐要素：如音质与力度、和声与多声；描写多声音乐时，要仔细考察各声部间的关系，是同等重要，还是一主一辅；是经常规律性反复，还是无反复；是在一个宽广的音域内包含着丰富的音阶，还是音域与乐音数量都比较有限；以及是纯人声还是伴有器乐，不同声部在演唱时的音响结合形式等，都是多声描写时要关注的问题；

表演方式：如装饰音的用法等；声音技巧的描写等。

2）与系统式相对应的是选择式分析法，要求某些对较为突出的音乐特征进行深入描写与分析。这种方式通常结合着某种特定的分析目的。选择式分析法最好与系统式结合使用，在完整而又体系化的分析做参照与评估的基础上，对音乐进行经验性的、或重点式的具体研究，以使得分析更为全面而有效。

在对分析结果的描写上，内特尔认为，可利用统计学原理对这些指标进行数学式的量化归类，得到关于某些分析指标的详细数据，亦可对其音乐特征与听觉感受做语言描写。

第七章　乐器文化学与乐器分类

萧　梅　庄晓庆

当你看到英国布莱顿 The Doom 圆顶剧场的舞台上布满了破铜烂铁、废弃轮钢圈、扫把、报纸、塑料袋、水桶、洗碗槽、打火机等各种日常用品，你不禁好奇：难道舞台变成了废弃的工厂？但当 Stomp 小组的八名成员利用这些物品，配合强烈且富于变化的节奏、舞蹈及肢体的摆动，那种风暴似的音响，带给你的则是一场震撼且彻底颠覆传统音乐思维的“听—视”觉体验。

Stomp 乐团为何选择这些日常生活用品来做乐器？是为了在各种单调到极点的噪音和艺术的形式美中寻找平衡点？是为了在司空见惯的日常器皿和制造音乐的乐器间寻找差异点？仁者见仁，智者见智。但它冲击着关于音乐的传统常识和成见，并把何为乐器这一问题尖锐地凸显出来，逼迫我们重新思考这个看似简单的问题。

首先，演奏者依据什么来选择制作音乐的工具？观众又为何接受这样的演奏？其次，谁是乐器概念的制定者？是艺术家还是普通大众？是研究者还是被研究的文化族群内部？他们之间有无共通的原则或标准？再次，一件物品何以既具备奏乐的功能又同时是日常实用器皿的双重性？而它真正想提示的问题是：关于乐器的概念和标准是经久不变的吗？

美国《新哈佛音乐辞典》(1986)乐器学词条中认为：“除了用于音乐目的的人声和人体各部位外，人和由人发出乐音的工具都称作 Instrument。”但这个界定存在两个问题：其一，它的定义排除了人声和人体的各个部位，然而，从古希腊有生命的乐器(The Human Vocal)到现代前卫艺术中的 Beatbox(节奏音乐口技)，人声和人身恰恰在乐器观念中占据了较为重要的地位。其二，在广泛的背景中，人们难以为什么是乐音或非乐音下定义。

德国的比较音乐学家霍恩波斯特尔(Erich M. von Hornbostel，1877—1935)

基于研究的目的，建议将一切有意发出声音的东西都称之为乐器，或写为“发声的器物”(Sound-Producing Instrument，或 Sound Instrument)。[1] 但是，他的这个界定，虽然用“发出声音的器物”区别于传统西方观念中用于“乐音”演奏之乐器，扩展了它的涵盖范围，但又似乎漫无边际。所有能发出声音的器物都可以纳入乐器范畴吗？工厂的汽笛声是有意发出的，我们却不会将汽笛视为乐器，除非它脱离原来单纯的信号功能，被重新织入某种有意义的音声环境(Soundscape)。

法国巴黎人类博物馆乐器部主任谢弗纳(A. Schaeffner)以拥有音色(特定音色)、音高(或发出一种声音或一组具确定音高的声音)、节奏(或至少提供材料在一定时间内连续发出可被描写为音乐节奏的噪声)这三项参数来定义乐器，使乐器研究的领域向所有“普通的音乐工具”敞开。[2] 然而，一件鹿哨，虽然能吹奏出不同的音高和音色，但在使用它的我国鄂伦春族人看来，它们只是模仿不同动物鸣叫的诱猎工具。

显然，面对新的挑战，界定乐器需要寻找新的理论框架和解释手段。作为前提，我们需要意识到：乐器这个概念是历史的产物，在不同的时代和不同的地域有不同的含义。中国古人依据功能将作乐之器视为乐器；在西方，古希腊人将乐器分为有生命的和无生命的两类；印度人认为乐器是人类的神话载体和各种神灵的化身；而阿拉伯人则将乐器看作是灵魂与宇宙间和谐的创造者；从中世纪到文艺复兴，在西方人的概念中“乐器是人类用来娱乐并且去荣耀上帝的”。而在现代音乐的语境中我们则在“任何人为发出的声音都可以是音乐”的概念下，认为所有的能响器都可以被看作是乐器。因此，乐器这一概念的历史变化，体现在我们如何看待乐器，或者说，我们把什么当作乐器。如此，也就不存在因“习惯性思维”而不可变更的乐器概念了。

在这样一个不断变化的乐器观念下，我们思考的范围得以扩大，视野亦更加开阔。它有利于我们将乐器这一有形的物质文化产品放到整个人类文化的大环境中来考察和界定。如此，乐器概念的宽广领域便会远远超过单一的视窗，在人类历史长河中不断诠释出新意。

第一节 乐器文化学

1. 基本概念

虽然对乐器进行专门研究的历史可数千年，但有意识地将它作为一门独立的

---

① Erich M. von Hornbostel, “The Ethnology of African Sound Instruments” *Africa* 6, 1933, pp. 129－57, (1934: 2), pp. 77－311. 亦见 Klaus Wachsman, “Classification of Instruments”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 9, 1988, p. 237.

② Genevieve Dournon, “Organology”, in *Ethnomusicology: An Introduction*, ed. by Helen Myers, New York: W. W. Norton & Company, 1992, p. 248.

学科而建立起来并系统地加以建设却是近代以来的事。

"乐器学"(Organology)这个词最早见于普里托里乌斯((Michael Praetorius, 1571—1621)在1618年所著的《音乐全书》第二卷的标题(Organographia)。他首次使用"乐器学"这一名称来专指"有关乐器的科学"(The Science of Musical Instruments)。"Organology"一词由"Organ"的前缀和"-logy"的字根组合在一起,其所展现出来的语义更多地是指一门以乐器为核心所展开的研究理论及方法。"Organ"一字源于希腊语的"Organon",其原义为"器官"、"工具",在拉丁语中organum则既描述乐器的某些范畴,又并列地指声乐复调曲。在威廉斯(P. Williams)注释的《圣经》诗篇中,这个词被更精确地应用于乐器,特别是管风琴。① 由此可见其从人的发声器官向所有的乐器指称之衍变。字根"-logy",则来自希腊文的"logos"一词,含有"说"、"言谈"的意思以及"学科"、"部门"等用法。②

本章所言之乐器文化学,是伴随着音乐人类学(Ethnomusicology)的成长而逐渐发展起来的。在不同的历史背景和发展时期下,乐器学的界定随着对乐器不同重心的强调和研究方法而不断改变。当乐器本身成为乐器学的主要研究对象时,乐器学便被定义为:对乐器的描述性(Description)与分析性(Analytical)的研究。③ 有学者认为,乐器学是"对所有人类文明和历史阶段中所应用的乐器,甚至是最微不足道的乐器进行列举、描述、定位和历史探讨,无论这些乐器所产生的音调和声音是为了纯粹的美学需求,或仅仅是为了宗教的、巫术的及其他实用性功能的需要"④(Andre Schaeffner, 1946:13)。20世纪中期以后,音乐被看作是文化的一部分,鉴于在文化中研究音乐的方法,将乐器置放在一个较广的视野及其使用者的文化脉络下来加以考虑,则为音乐人类学之乐器学以文化中的乐器和乐器中蕴含的文化为核心所展开的研究理论与方法。

2. *历史回溯*

尽管我们将德国学者萨克斯(Curt Sachs, 1881—1959)1913年出版的《乐器辞典》和1940年出版的《乐器史》这两部专著作为现代乐器学的奠基之石,但正如前述,无论是对欧洲乐器的收集与研究,还是对非欧洲民族乐器的记述则已经存在了

---

① Genevieve Dournon, "Organology", in *Ethnomusicology: An Introduction*, ed. by Helen Myers, New York: W. W. Norton & Company, 1992, p. 245.

② 引自 Oxford English Dictionary Online 网页信息:
(http://dictionary. oed. com/cgi/entry/50135086? query _ type = word&queryword = -logy&first=1&max_to_show=10&sort_type=alpha&result_place=2&search_id=iACK-YrEsp9-3451&hilite=50135086), 31/08/05

③ 见 Nicholas Bessaraboff1941 年撰写的《古代欧洲乐器》(*Ancient European Musical Instrument*), Cambridge. MA. 转引自 G. Dournon, 1992, p. 246.

④ Schaeffner, Andre, *Origine des Istruments de Musique* Payot, Paris, 1946.

数个世纪。

在西方中世纪"人声优越"的概念影响下，圣咏相对于器乐来说占据了长期的优势。而乐器上的重要著作直到16、17世纪才开始出现。维尔东(Sebastien Virdung)创作于1511年的《德国精选音乐文选》(*Musica Getutscht und Ausgezogen*)，使用了欧洲传统的乐器三分法对乐器做了分类。影响较大的是17世纪初德国学者普里托里乌斯的《音乐全书》(*Syntagma Musicum*)。这本著作共分三册，其中的第二册就是上文曾提到过的《乐器学》(*De Organographica*)。该册不仅记录及描述了当时作者所知的所有乐器，还特别在附录中涉及了42幅乐器的图片，并附有详细的比例尺寸，它们为后来的乐器研究及仿制古乐器提供了珍贵的资料。虽然这套著作提到非欧乐器的比例极其有限，但在当时看来，已十分可贵。

从16世纪开始，来自中国、阿拉伯、印度、非洲等其他文明的生活物品、动植物标本包括乐器实物被源源不断地带到欧洲。西方人对非欧洲文明的兴趣与日俱增，这在很大程度上得益于早期的航海人员、殖民地探险者和传教士的观察资料、日记及各种传记，包括16世纪后期那些周游列国的科学家的专著。这些著作中有阿米奥(中文姓名钱德明，Jean-Joseph-Marie Amiot)的《古今中国乐录》(1779)，他在书中提出中国音乐同其他文化的音乐一样复杂，并且其悠久的历史远超于西方。1792年英国的琼斯(W. Jones)发表了《论印度音乐的调式》，向西方展示了与欧洲调式理论迥然不同的、被誉为印度古典音乐核心与灵魂的拉格(Raga)体系。特别值得提到的是维罗多(Guillaume-Andre Villoteau)，他是1798—1801年随拿破仑远征埃及的学者之一，他在文献考据和实地观察的基础上，撰写了《古代埃及音乐的回顾》、《关于埃及音乐的现状》及《有关东方乐器的历史、技术和文献的研究》。这些研究成果的出现打开了欧洲学术界的眼界。除了近东与远东，对于非洲音乐的记述亦逐渐增加。如《瓦斯科·达伽马航海日记》、戴普(O. Dapper)的《描述非洲》(1674)、伯耐尼神父(Father Filippo Bonanni)的《和谐之屋》(1722)，还有纪德(Andre Gide)在《刚果之行》中描述了大木号吹出的声音等等。其它的材料亦散见于对波斯的观察记录、太平洋航海记录、以及印度习俗和典礼、还有爪哇历史的描述等文献中。

在这些涉足乐器的早期著述中，著者的写作重心偏重于乐器的描述，并利用文字的描写和大量的绘图摹本向西方人呈现有别于自身的"他者"音乐文化。在影音设备未发明之前，这些旅行家、探险者绘制的非专业视角的乐器插画和各种侧写则成为他们展示不同音乐文化的重要方式，并成为研究早期乐器学学科历史撰述的重要材料。

进入19世纪后半期，欧洲人对非欧地区音乐文化的关注程度进一步增强，来自世界各地的音乐资料及乐器标本的数量大量增加。从实际目的出发，一部分外来乐器成为王室或城市小型乐队的备用乐器，后来转而作为"珍奇异宝"进入到宫

廷的陈列室。还有一部分被势力强大的宗教团体及有思想的业余爱好者所收藏。随后，这些乐器成为音乐学院及大学中的艺术与人类学博物馆中最初的收藏物。各地博物馆收藏品的极大丰富，为对这样丰富的文献资料与乐器实物进行系统的分类比较提供了可能性。英国学者安格尔(K. Angel)在其《世界的乐器》和《古代各民族的音乐》等论著中首次对世界各民族音乐进行横向的分析比较，然后再将它们按历史发展的顺序加以排列。19世纪末，出现了由恩格尔(C. Engel，1869)、乔奎特(G. Chouquet，1875)与马依龙(Victor-Charles Mahillon，1880—1922)等人编撰的第一部对乐器进行系统编目的出版物。这一系统分类，为其后的乐器学打下了科学的基础，并为音乐人类学的学科发展作出了重要的贡献。[1]

3. 研究范围

通常认为，任何一种对于乐器的研究都属于乐器学的领域，它主要研究乐器的基本方面(包括收藏目录、术语、分类、结构描述、形态、振动方式、材料、装饰、表演技巧)，所产生的音乐(音响及音阶)，乐器使用，社会文化因素和决定乐器使用的信仰，表演者的地位及训练，乐器的象征主义及美学(既是艺术品，又是音乐工具)。还可以研究乐器的历史、起源及相互关系，可从古代文明的考古图像(雕塑、瓶饰、绘画、雕刻、岩雕等)获得信息。从乐器学的学科发展历史来看，在研究的早期，研究者仅将乐器视为物质存在本体，研究多局限于对乐器的构造和声学特性的探讨上，而没有将其放入社会及文化的脉络中加以考虑。在所研究的乐器选择上，受当时"欧洲中心论"的影响，对非欧洲其他文明的乐器涉及不多，即使有些许记述，亦多来自于殖民时期航海家、探险者、传教士的观察资料、旅行传记等二手资料。现代乐器学建立之后，注入了不同的研究视角和方法，学者们开始将乐器作为音乐的物质文化来加以研究，更加注重乐器在其所属的文化语境中的涵义，并将所有文化中的乐器和蕴含在乐器中的文化作为学科的研究对象。

对于乐器学的研究范围，不同国家的不同学者都有各自不同的理解和阐释，任何一种解释都在一定程度上反映了他们在特定的时间与空间所持的观点和对此学科的认识水平。

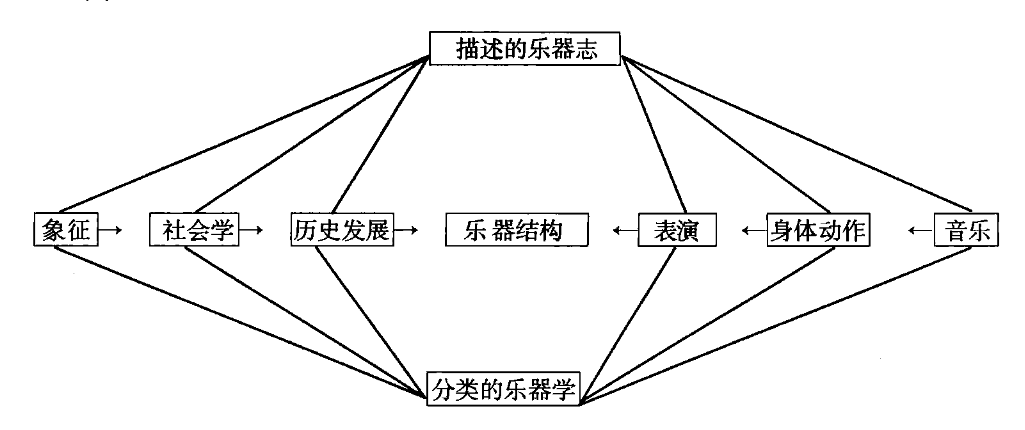
胡德(Mantle Hood)试图去区别乐器志和乐器学。他认为，从个别乐器、乐器群的记述开始，对它们进行历时性、共时性展望的概述即为 Organography(乐器记述、乐器志)；而对 Organography 中所获的资料进行合乎逻辑的、科学的分析和综合，即为 Organology(真正意义上的乐器学)。后者同分类学问题及不同场合作为分类体系基础的原则相关。他希望恢复"乐器志"来描写乐器的研究方面。而实际上，全面仔细地对乐器进行描写，本来就涵盖于乐器学本身。

---

[1] Genevieve Dournon, "Organology", in *Ethnomusicology: An Introduction*, ed. by Helen Myers, New York: W. W. Norton & Company, 1992, p. 246.

英籍德国学者瓦赫斯曼(Klaus Wachsmann,1907—1985)在其著作《乐器的分类》(*Classification of Instruments*)中,利用下列的图表来显示乐器学的研究范围:

图一



此图描绘了有关乐器的多种面向。[①] 它以乐器的结构为中心,其上下分别表示两种乐器研究方式,其上是"描述"(Description)方式的乐器志(Organography),其下是"分类"(Classification)方式的乐器学(Organology),右边三项是以乐器作为音乐工具的相关因素,音乐透过演奏者的身体动作(如拉、推、敲、提、肌肉的张力状态或放松),以表演方式呈现出来;左边则是乐器的非音乐因素,包括象征或信仰,社会学以至历史上的研究。

德瓦莱(Sue Carole Devale)在其著作《乐器学的构成》(*Organizing Organology*)中则提出19项不同领域的人对于乐器的提问,以此回答乐器学的研究范围:

1) 设计师或工程师的提问是:这个乐器是谁做的,在设计或制作过程中,所根据的原则是什么?

2) 物理学家的提问是:该乐器的声学特性? 声音如何产生、如何共鸣、以及如何传递的等等。

3) 冶金学家则兴趣于乐器中使用合金的各种金属成份。

4) 化学家则对乐器上的用漆成份感兴趣。

5) 动物学家想要了解哪一种动物的皮或成份会成为乐器的某个部分。

6) 植物学家也有兴趣于哪些植物的哪些成份会成为乐器的某部分。

7) 生物学家则想依"界门纲目科属种"的方式对乐器进行分类。

---

① Klaus Wachsman, "Classification of Instruments", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 7, 1988, p. 238.

8）鸟类学家希望能借乐器的频谱或音域，对照鸟类的分类来处理乐器分类。

9）人类学家将记录乐器在其被使用的文化中所扮演的角色、功能及意义。

10）社会学家要调查乐器、乐器制造者、演奏者的地位，以及他们如何相互影响，乐器产生或形成音乐的相互影响又如何反映了社会结构的整体性。

11）心理学家想要了解乐器的声音是如何被感受的，演奏者或观众的情绪反应等等。

12）神经学家会调查乐器进入脑波的反应，以及神经肌肉在表演中的反应。

13）人文学家会注意乐器的历史、美学、艺术设计，及其与宗教、文学包括其他艺术形式之间的关联。

14）民俗学家会寻找乐器形成的传说，以及在口传传统中的持续情形。

15）语言学家想要了解乐器的音调是如何与语言结合的，以及在表演中如何与语言音调相结合。

16）音乐学家通过图像学想了解乐器演奏技巧与乐器结构间的关系、乐器的变革，以及调查演奏的社会内涵。

17）音乐理论家想要了解音乐结构与乐器及其设计之间的关系。

18）视觉艺术家有兴趣于乐器的装饰、线条、外表、型式等等。

19）演奏家、作曲家也想了解乐器的声音在有或无电子设备下，音色或音量放大后的改变情况。(1990:3－4)

同时，他认为:1)乐器学作为一门具有交叉、多边性质的学科，需要利用不同学科的多种技术和方法来进行相关研究;2)乐器学是一个动态的系统网络，它包括分类、分析和应用这三项互为关联的分支，即分类的乐器学主要关注于乐器的分类，分析的乐器学则要回答关于乐器的特别问题，而它自身需要利用来自艺术、人文和科学的方法论及技术，应用的乐器学则关注创造，以及乐器的使用和乐器对于时间的、科学的，或教育目的的适应性;3)乐器学需要分析这一领域在当代的状态和论题、问题，以及与整个系统网络相关联的语境;4)要在一个动态的过程中阐明乐器学研究的方法论。总之，乐器学关注所有的声音器物，不论它具有在何种文化和历史时期之下的何种使用目的与功能。

4. 研究方式

在世界上众多的音乐学家中，由于社会观念、理解方式和价值观的不同，在研究同一对象时可能会分化为不同取向和风格的研究方法。有些学者注重研究乐器在不同社会、不同民族和不同群体中所蕴含的意义，以展示乐器文化的丰富性和多样性。另一些学者则更像自然科学家，通过物理的、化学的、数学的、电子的等各种手段，去探寻有别于人文学科的推理所无法解释的科学实验结论。由此来看，在乐器的研究过程中，由于对象的不同，以及研究者的不同，所运用的具体方法亦多种多样。

胡德就乐器研究提出下列各项，作为对一件乐器研究的步骤：①

1）结构的描述

即该乐器的外在结构和所属分类的描述。例如中国的笙。其外在因素有笙斗、吹口和音管，音管如何插入笙斗等；其分类依“H－S”体系，属于“多管自由簧片振动气鸣”（分类号 412·132）。但同样重要的是内在的检验，因为只有知道每支音管内簧片的装置和音孔覆盖以阻隔空气外流的物理现象才能了解笙的发声原理。

2）表演的方式

除了吹、拉、弹、击这些明显的表演方式之外，还要特别注意乐器表演时的特殊方式，例如福建泉州木偶戏乐队中鼓师用脚来调节音高（又称压脚鼓），日本小鼓和西非洲的顿顿鼓（Dundun）以体外的麻绳控制皮面的张力，印度的西塔尔（Sitar）演奏时旋律弦的不断左右滑动等等。

3）音乐的功能

研究某一乐器在音乐上是独奏、伴奏还是合奏的功用，是高音、中音、低音声部，是旋律、和声还是节奏，甚至于其音色是适合于什么用处。

4）装饰的因素

乐器的装饰除了美观之外，往往还有助于了解文化背景。马头琴的马首和抄儿的螭首对于蒙古人来说具有不同的象征意义。西藏的六弦札木聂，以马、龙、鹰首为饰，在苯教（佛教入传以前之地方教）祭司看来，具有奏乐时携带乐人升天并易于和神接近的功能。古代中国的钟、磬悬架以猛兽为饰，有借其蓬勃生命力和宏大音响的象征或保护之意，中国西南及东南亚的铜鼓以青蛙为饰则表达了祈雨和繁衍的愿望等等。

5）多样性的社会文化思考

乐器在许多社会都有非音乐的功用或文化象征。这种研究虽然和音乐没有直接的关系，但却有助于了解该社会及文化，是人文科学中有意义的一面。

梅利亚姆曾在其重要著作《音乐人类学》（*The Anthropology of Music*）里提到许多有关乐器对于社会重要性及为何要研究乐器的原因，他同时提出，在研究的过程中必须对乐器进行以下描述：“形体丈量、外貌描述、按比例绘图或拍照、主要的构造、材料的使用、装饰的图案、演奏的方法及技巧、音域、音调的产生、音阶等等。”此外，由于乐器可被视为富裕的对象并为个人所拥有，还可关注其在经济中扮演的角色；同时他也指出乐器及文化区域间的可能相互影响：“乐器的分布在传播研究、文化史建构中占有一席之地；甚至可以透过乐器的研究来建议或确立人类的

① 部分参考自韩国鐄：《韩国鐄音乐文集》（三），台北：乐韻出版社，1992，第 6—7 页。

迁徙。"[1]

因此,乐器的研究还应包括历史比较研究,并触及乐器的分布、迁徙等问题,研究的范围也将扩大到邻邦或更远的地区以及和其它类似的乐器作比较。在比较中,常遇到的问题包括如下或分立或关联的各项:[2]

1) 分布

有些文化区域以某种特定乐器著名,这和当地人的品味有关,有时也和物质生产及生活方式有关。例如亚洲盛产竹子,竹制乐器特别多;非洲注重节奏并善于以鼓作通讯,鼓类就特别发达;东南亚多锣类乐器,这和早期的制铜技术有关。

2) 形制

乐器的形制研究与上述密切相关,例如东亚特别注重长形半弧的弹拨齐特(Zither),而中亚则遍布手抱长短颈的弹拨鲁特(Lute)。

3) 迁徙

乐器随人类的军事、政治、商业诸原因迁移而推广。研究这些乐器的迁移及地方化是人类文化史的重要一章。以 Hammered Dulcimer 这件乐器为例,它发源于波斯,叫 Santur,传到巴尔干半岛叫 Cymbalon,到德国叫 Hackb Rett,英国和美国叫 Hammered Dulcimer,到中国叫扬琴,泰国叫琴(Kim),另外还有几十种名字。但基本上,它的结构大同小异,都是多弦,两排(或稍多)码,长方梯形的槌击乐器。

4) 语音

从乐器名称的发声(语音)也可以研究乐器之间的关系,这一点和前述的"迁移",有时是可以同时研究的。例如源于波斯的双簧吹管乐器叫 Zurna,到了中古的欧洲叫 Shawm,即现代双簧管(Oboe)的前身,而到北印度叫 Shenai,马来西亚叫 Serunai,中国叫唢呐,不但形制未变多少,连发音都相近。又如中国的弹拨乐器三弦(San Xian),到了日本叫做三味线(Shamisen),两种乐器,形制未变多少,在发音上也较为近似。当然,也有语音发音不同,但乐器形制大体相同的例子。如日本月琴(Gekkin)、中国月琴(Yue Qin),二者均为短颈平背琉特,柬埔寨的查皮(Cha Pei)为长颈琉特,其形式与前二者相近。

第二节 乐器分类学研究

所谓分类,是将具有共同特点的个体对象归入一类,并把具有共同特点之类集

---

① Alan P. Merriam, *The Anthropology of Music*, Evanston: North-Western University Press, 1964, p. 45.

② 参考韩国鐄:《韩国鐄音乐文集》(三),台北:乐韵出版社,1992,第 8—9 页。

合成群的思维过程和方法。[①] 使用分类,能够帮助我们掌握物体的内在规律和特点,看清互相之间的关系,在将之系统化、科学化之后,进行研究、管理或运用。对乐器进行分类研究的"乐器分类法"是乐器学最重要的研究领域之一,甚至有些人认为,"乐器学的内容就是乐器分类法"[②]。

绝大多数使用乐器的文化都有其特有的本文化内生的分类法,但是如果我们想有一种可以进行文化间比较的体系,想研究每种社会中的分类,以便从中得知文化基本指导原则与音乐价值之间的关系,就需要发展出一套对全世界的乐器具有普遍适用性的分类体系。20 世纪初期以来,世界上不同国家的学者们从未停止过对这一普适性乐器分类体系的相关探讨。马依龙－霍恩波斯特尔－萨克斯体系的奠基理论之影响至今未减。前文提过的瓦赫斯曼的六种概念的流程图,其每一种都可作为全世界数千种语言系统中的一个分类方法,而德维拉提出的 19 个领域的研究内容也可作为分类考虑的因素。这说明,来自不同研究领域的内容均可作为分类的依据。中国学者杨民康认为,纵观西方所采用的乐器分类方法,主要建立在两种基本的分类观念基础之上,即微观分类法(Microtaxonomy),"其方法和理论来自那些被认识和界定着的有机体(对象)";宏观分类法(Macrotaxonomy),"其方法和理论来自那些被放在分类表中编排的有机体(对象)"。但依据中国和其他非西方音乐文化的乐器分类法,我们了解到,除了以上两种分类观念外,还可以从另外的一些两分法构成的交叉分类思维来给予补充,如物质的/文化的,局内的(Insider's)/局外的(Outsider's),主位的(Emic)/客位的(Etic),人工的/自然的,形式化的/非形式化的,比较的/描述的等概念。[③] 而实际上,无论是从特定的文化到跨文化,还是从某个文化思维或分类者的目的上来看,所有的分类方式都反映了人类对于"发声器物"上的世界观。

1. 古代文明的乐器分类思维

世界上的各种文化与社会,除了极少数完全不用乐器的人群组织外,都会拥有属于自己文化体系内部的对于乐器的分类观念。在数千年之前的古老国度中,不同社会背景中的人们早已对他们观念中的乐器进行了研究和分类,其分类的背后往往蕴含着复杂的哲学观或宇宙观。

古代中国的"八音"乐器分类是世界上有记录可考最早的、延续最久的分类法,它是以制作乐器所用材料为分类标准,将乐器分为"金、石、土、革、丝、木、匏、竹"八

---

① 徐孝通:《分类》,《中国大百科全书 · 哲学卷》,1987,第 219 页。

② W. P. Malm, "Organology", *The New Harvard Dictionary of Music*, ed. by Don Michael Randel, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1986.

③ 参见杨民康:《中西乐器和音乐分类法的多维关系比较研究》,载《黄钟》,2006 年第 3 期,第 96 页。

类。这种分类方式,从表面上看是八种制作乐器的材料,但却隐藏了中国古人天象四时的自然哲学观念,阴阳五行八卦之理论与音乐及乐器之间的对应关系,对音色的审美追求,并充满了象征意义。

公元四五世纪,古代印度的巴拉达(Bharata)在其著作《戏剧论》(*Natya Shastra*)中,阐释了最古老的印度乐器分类法,即依据发声的原理,将乐器分成弦(Tata)、管(Susira)、蒙皮(Avanaddha)和自体发声(Ghana)四种分类。它是现代乐器分类法的理论源头。在印度,宗教力量影响一切,音乐也不例外。乐器是天界诸神所发明的,其种类及排列顺序也和宗教、神话息息相关。如鼓和 Vina 因模拟神和人的关系,地位明显高于锣钹和吹管。

在哲学思想影响下的古希腊乐器分类理念,最初体现在乐器与神之间的关联上。希腊人认为弦乐器优于管乐器,而敲击乐器则是没有音乐性价值的,是最低等的。作为国家记号的七弦琴因与阿波罗神有关,而受到重视。在古希腊末期,昆体良(Aristides Quintilianus)在乐器的分类与概念上运用了"天体音乐"的理论,首先根据声音产生的模式,将乐器分为弦乐器与吹乐器。后来,古希腊人又将乐器以二分法进行划分,即按照能产生"连续性"的声音(没有确定音高,像讲话或打击乐器)和"不连续性"的声音(有确定音高,像歌唱声的弦乐器与吹奏乐器)来分类。这个分类一直持续到欧洲的中古世纪。最后完整的三分类体系则是由柏费利(Porphyry)所提出的。他将乐器分为吹、弦乐及敲击,并沿用于基督教赞美诗中对于乐器的分类。

古代阿拉伯的理论家很少关注乐器的系统研究,而是专心于乐器演奏的音阶、音律的理论。在九世纪左右的法拉比(Al-Farabi),将乐器的分类体系建立在形态学与声学上,提出了乐器的五分类:人声、擦弦乐器与管乐器、弹弦乐器、敲击乐器以及舞蹈,他分类的原则是根据所发出声音延续长短而分的。后来,依本西纳(Ibn Sina)按照声音激发的模式,将乐器作了七分类,包括四个弦乐器类(有弦柱的弹拨类、无弦柱的弹拨类、里拉与竖琴、擦弦乐器),管乐器(包括簧乐器、箫、风笛),以及一个体振类。卡笛儿(Abd al-Kadir)在其有关旋律的论文集中,以弦(25 种)、管(9 种)、敲击乐器(3 种)三分类,在弦乐器下的第二个层次,分为有弦柱、无弦柱两类,管乐器分为有指孔、无指孔两类,他的分类原则是结合了演奏的技术与形态学的因素。[①]

除了以上诸多古代文明的乐器分类体系,还有一些民族体系分类法。如塞内加尔巴沙里人的体系,以发声方法把乐器分为四类:吹角类(笛、号、单簧管)、摇响类(响器、铃)、敲击类(木琴、鼓、齐特、竖琴)、括擦类(提琴、带凹口的括擦器)。又

---

① Margaret J. Kartomi, *On Concepts and Classification of Musical Instruments*, Chicago: The University of Chicago Press, 1990, pp. 122—129.

如所罗门群岛阿阿人根据其音乐和社会标准来区别不同类别的“竹子音乐”，分成“击竹”和“吹竹”，接着再以独奏与合奏细分。

2. “H－S分类体系”的理论与贡献

如同前述，从18世纪以来，在殖民与探险的同时，西方人收集了来自世界各地的乐器。特别是欧美的博物馆陆续成立，乐器问题很快就与博物馆的收藏行为、分类工作及文化再现等问题相关联。然而，原有的西方乐器分类法无法对来自不同文化的乐器进行有效的分类，如何建立一套能够针对全世界的乐器做出准确而合乎逻辑的分类体系，以满足于博物馆的收藏、展示与管理，便成为博物馆学和乐器学所探讨的热门议题。

1880年，第一个以博物馆展览、收藏为目的的适用于全世界乐器的分类系统，发端于布鲁塞尔皇家音乐学院乐器陈列馆馆长马依龙（Victor Charles Mahillon，1841—1924）。他由声音来源入手，按照其不同的性质，对所有乐器（无论古老的或现代的）进行系统分类。他参考印度的四分类法，把振动母体的物理性质作为第一级分类标准，将乐器分为自鸣乐器、膜鸣乐器、气鸣乐器，以及弦鸣乐器。马依龙采纳了林奈（Linnaean）模式中的细分层次和类型，使用了逻辑的下分类法：第一层面依据振动及发声体的性质而分为四类；第二层面的分类因素是声音激发的模式；第三层面出现了两种不同的分类因素，所有的膜鸣乐器与部分气鸣乐器根据发声是否具音高而分，其他则是根据声音激发的形式；第四层面则为形态。

马依龙的这个体系，既合乎逻辑又不离西方传统的分类习惯太远，不仅适合划分欧洲乐器，也适于划分世界其他地区的乐器。但是，它较少考虑到乐器的演奏技巧、演奏者或乐器的社会背景、乐器的改变等等，过于偏重功能的、声学的，以及形态学的方面。同时，在进行第二级分类时，出现了使用两种不同的分类因素的不一致性。

奥地利学者霍恩波斯特尔和德国学者萨克斯认为，尽管在马依龙的分类体系中存在某种程度上的缺点，但它是可以容纳古今、欧洲及非欧洲乐器的具有逻辑性的分类系统。因此，二人依据马依龙的体系建立了一个可以作为跨文化的比较目的以及可以弥补博物馆杂乱无章的乐器收藏的分类体系。1914年，霍恩波斯特尔和萨克斯在《民族学杂志》（*Zeitschrift fur Ethnologie*）上发表了“乐器分类体系”（*Systematik der Musikinstrumente*），成为时至今日世界上仍然通用的分类法，可简称为“霍—萨体系”（简称“H－S分类体系”）。

这一体系以声音产生体的物理特性作为乐器分类原则，将乐器分为体鸣乐器（Idiophone），膜鸣乐器（Membranophone），弦鸣乐器（Chordophone），气鸣乐器（Aerophone）这四大类。其中，体鸣乐器是由马依龙的“自鸣乐器”（Autophone）改名（因“自鸣”的意义可能会被误解为“乐器自己可以发声”）。

H－S分类体系的标记序号采用了杜威（Dewey）十进位原则的图书馆分类系

统。这一标记序号的用法是：每一个数字代表一个分类级位；在两个以上的一组数字中，左边的数字代表较大的分类级位，右边的数字代表较小的分类级位，对每一种乐器可以从左到右逐级进行分类标记；一组标记数字中，后面的数字总是以它前面一个数字所代表的类型特征为基础而增加的分类级位，每增加一个数字即意味着进一步的类型进分；当数字每增加到三位还需继续增加时，须在每三位数字的后面加一个小数点，小数点只具有分隔级位的意义。[①]

下面将该分类法的主要类目（列举至数码的第四位数）综览如下：

1. 体鸣乐器
   - 11. 击奏体鸣乐器
     - 111. 直接击奏
       - 111.1 互击【如响板、钹、碰钟等】
       - 111.2 打击【如木琴、三角铁、钟等】
     - 112. 间接击奏
       - 112.1 摇动【如串铃、印尼的摇竹（Anglung）、沙锤等】
       - 112.2 刮奏【如中国的敔，古巴的嘎锣筒（Guiro）等】
       - 112.3 扯动（裂奏）
   - 12. 拨奏体鸣乐器
     - 121. 框状形拨奏
       - 121.1 簧在自体【如美拉尼西亚的克里克里（Cricri）】
       - 121.2 簧在体外【如口弦】
     - 122. 板式或梳式拨奏
       - 122.1 绳绑簧者【如非洲的赞扎（Sansa）】
       - 122.2 装有截断簧片【如八音盒】
   - 13. 擦奏体鸣乐器
     - 131. 擦奏棒
       - 131.1 单个
       - 131.2 成组【如钉琴（Nail piano）】
     - 132. 擦奏板
       - 132.1 单个【如乐锯】
       - 132.2 成组
     - 133. 擦奏容器
       - 133.1 单个【如巴西的龟甲琴（Tortoise shell）】
       - 133.2 成组【如玻璃琴（Glass harmonica）】

① 薛艺兵：《中国乐器志·体鸣卷》，北京：人民音乐出版社，2003。

- 14. 吹奏体鸣乐器
  - 141. 吹奏棒
    - 141.1 单个
    - 141.2 成组【如风奏钢琴(Aeolsklavier)】
  - 142. 吹奏片
    - 142.1 单个【如口吹树叶】
    - 142.2 成组

2. 膜鸣乐器

- 21. 击奏鼓
  - 211. 直接击奏鼓
    - 211.1 锅状鼓【如定音鼓】
    - 211.2 筒式鼓【如中国的小堂鼓,非洲加纳的单面鼓等】
    - 211.3 框式鼓【如西方的小鼓,西班牙的铃鼓,西藏的鼓】
  - 212. 间接击奏(摇动)
    - 212.1 嘎嘎鼓
    - 212.2 筒状鼓
    - 212.3 框状鼓【如中国的鼗鼓】
- 22. 拨奏鼓【如巴基斯坦的 Ektara】
- 23. 擦奏鼓
  - 231. 棒式擦奏鼓
    - 231.1 棒穿透鼓膜
    - 231.2 棒垂系于鼓膜【如欧洲早期很普遍的 Rommelpot】
  - 232. 绳带式擦奏鼓
    - 232.1 固定性绳擦
    - 232.2 有旋转棒【如纸板蜂鸣器(Cardboard buzzer)】
  - 233. 手擦式擦奏鼓
- 24. 唱奏膜鸣乐器(卡祖膜管)
  - 241. 自由卡祖膜管【如梳状纸(Comb-and-paper)】
  - 242. 筒形或容器形卡祖膜管【如中国的笛子,苏德号 Sudrophone】

3. 弦鸣乐器

- 31. 简单弦鸣乐器或齐特琴
  - 311. 棒状齐特琴
    - 311.1 乐弓【如非洲的 Ganza、Gubo】
    - 311.2 棒状齐特琴【如墨西哥的 Harpa,印度的维那(Vina)】
  - 312. 筒形齐特琴

- 312.1 全管形【如印尼的竹管琴(Valiha),泰国的鳄鱼琴】
- 312.2 半管形【如中国的琴筝】
- 313. 筏形齐特琴
  - 313.1 自弦
  - 313.2 他弦
- 314. 平板形齐特琴
  - 314.1 弦平行板【如欧洲的各种齐特琴、扬琴、钢琴等3】
  - 314.2 弦垂直板【如非洲的地弓琴(Ground harp)】
- 315. 槽状齐特琴
  - 315.1 无共鸣箱
  - 315.2 有共鸣箱
- 316. 框形齐特琴
  - 316.1 无共鸣箱【如欧洲中世纪的拨弦扬琴 Psaltary】
  - 316.2 有共鸣箱【如西非的 Kani】
- 32. 复合弦鸣乐器
  - 321. 琉特琴
    - 321.1 弓形琉特【如非洲的 Akam,Kalangu】
    - 321.2 里拉【如衣索比亚的 kerar,欧洲的 Cithara,Crwth】
    - 321.3 有柄的琉特琴【如中国的三弦、琵琶,埃及的 Rebab】
  - 322. 竖琴
    - 322.1 无柱【如缅甸的弯琴(Saung gauk)】
    - 322.2 有框架
  - 323. 竖琴式琉特琴【如非洲的 Kora】

4. 气鸣乐器

- 41. 自由气鸣乐器
  - 411. 移位自由气鸣乐器
  - 412. 间断的自由气鸣乐器
    - 412.1 自鸣式簧鸣【如中国的笙,口琴、风琴等】
    - 412.2 非自鸣【如南非的蜂鸣盘(Buzz-disk),风吼镖】
  - 413. 破裂奏自由气鸣乐器
- 42. 吹奏乐器
  - 421. 边棱音吹奏乐器或笛
    - 421.1 无管嘴【如中国的洞箫,日本的尺八,排箫】
    - 421.2 有管嘴
  - 422. 簧管

- 422.1 双簧管【如中国的管子、唢呐，希腊的 Aulos】
- 422.2 单簧管【如萨克斯风(Saxophone)，中国的巴乌】

- 423. 号
  - 423.1 自然号【如日本的 Rappakai】
  - 423.2 螺旋形号【小号(Slide trumpets)，圆号(Horns)】

霍氏和萨氏的乐器整体概念是非常宽广的，不仅包括声学、形态学、语言学、音乐形式，同时也包含了历史与社会的因素。他们将分类的原则限制在发声体的性质，亦顾及到每种乐器的一些演奏方法。其第一阶元的分类因素是发声体的物理特性，但第二阶元就难以限定在一个区分因素上，于是该体系便根据相关的性质，各自决定区分因素。例如作为乐器第一级位的是该类乐器发声的原始激起，而第二级位在弦鸣乐器是形态学，在体鸣乐器则是演奏方法。霍恩波斯特尔和萨克斯在分类中并没有强求每一大类下面的各级分类相互对应和逻辑上的完全统一，他们故意不把各类别置于某个统一的原理之下，而是把涉及到的类别的典型特征作为进一步细分的基础。

H－S 分类体系得到多数学者专家的认同，成为世界通用的分类体系，但此体系依然存在问题。不同的文化、不同的逻辑理念、不同的分类原则，使得某一种分类体系或思维，既要考虑全面又要不失其简约详核，可谓难上加难。因此，来自不同国家的学者均从各自的视界对 H－S 体系提出了异议：有些学者立足于 H－S 分类体系的基本原则及框架之上，对其细节做出"修正"性的批评。如日本学者 Tetsuo Sakurai 批评这个系统在低阶元缺乏一致而标准的区分因素与组织，而且设计者存有民族优越感，例如 Zither、Harp、Lyre 或 Lute 这些弹拨乐器名词都是根源于欧洲文化的。存在着以其为代表按结构特征分类之欧洲本土文化偏见。[①] 沙夫纳(Andre Schaeffner)指出把非洲的赞扎(将长短不一的簧片捆扎在一起、拨动演奏的乐器)列入体鸣类是错误的，因为构成其主要发声体的是簧片，而不是乐器本体(木制的共鸣箱)。此外他还提出口簧也不应属于体鸣类。因此瑞士的音乐学家贝尔布里希(Berbrich)把这些乐器称作是"簧鸣类"。胡德甚至把人的声带也作为一种乐器来看待，因此提出设立"声鸣"这一大类，玛格丽特·卡托米(Margaret Kartomi)也提出人体打击乐的归类问题。中国学者关肇元与 Sakurai 持有相同观点，认为 H－S 系统太过于强调"直接"与"间接"，而不得不放弃阶元因素的统一，是其缺点之一。此外，关肇元还认为将三弦、三味线这类皮膜拨弦乐器归入 lute 类，将胡琴归入 Folk Fiddle 族，过于牵强附会，是不妥当与不宜取法的。[②] 还

---

① Margaret J. Kartomi, *On Concepts and Classification of Musical Instruments*, Chicago: The University of Chicago Press, 1990, p. 171.

② 关肇元：《乐器分类探讨》，载《乐器》，1982 年第 1 期，第 3—5 页。

有一些学者针对 H－S 体系的框架着眼点进行了批评，如格瑞姆(Grame)将此体系与杜威的图书馆分类系统作了比较，他认为，即使几样乐器的号码相同，也只是在物理及声学上的关系相同而已，在功能上不见得一样，在历史上、材料上、或是装饰上，也都无法判定其类似性。[①] 中国音乐学者杜亚雄则批评 H－S 分类体系是一种从"物"着眼，见物不见人的分类法，逻辑性很强，但几乎只适宜在学者家搜集资料时和乐器的研究、收藏中运用，所以和音乐演奏实践无缘。[②]

3. 乐器分类法的其它尝试

H－S 乐器分类体系是一个以跨文化比较为目的，服务于博物馆乐器收藏的实用性分类系统。这个体系存在的根基与价值构建于以"比较"为关键词的时代背景下。自 18 世纪初西方大航海时代以来，欧洲学者逐渐将目光从"自身"转向了相对陌生的"他者"领域，并企图应用跨民族的对比方法，揭示出人类文化的发展规律。乐器虽然具有物质与非物质的双重属性，但因其物质本身最为显而易见，易于比较，其声学的、形态学的因素便成为了博物馆收藏的记录手段以及各国学者进行跨文化比较研究的前提条件。又因为西方历史中原有的分类体系，不足以对全世界范围内的乐器进行更科学、更准确而合乎逻辑的分类，马依龙－霍恩波斯特尔－萨克斯的乐器分类体系便以其优势，成为影响最大、应用面最广的一种对世界乐器进行分类的系统。

H－S 乐器分类体系在 20 世纪上半叶建立之后，因其具有极广的普适性，很快成为音乐学家进行研究的有效工具，但围绕乐器分类的探索仍未止步。

卡托米是继萨克斯和霍恩波斯特尔之后最重要的乐器学研究者，她提出的局内分类观念，跳出了以往由探险者、航海家、传教士及殖民者对非欧洲国家的文化进行观察而得出的"第二手"资料，并打破了由博物馆学者、音乐研究者所建立起来的"他者"分类思维，将原本被割裂开的乐器本身与其生长之特定文化重新合并，探索在不同文化中的主位乐器分类观。

在 1990 年以前的乐器分类系统，从某种程度上说，是一个文化族群内部或外部的科学家、音乐家、研究者、博物馆学者从个人研究或实用性目的出发，将乐器作为一个客体，强调其形态学、声学方面的普遍涵盖所有乐器的体系。卡托米将此种分类称为"观察者—施与"(Obsever-Imposed)分类体系。与此相对应，她首次提出了有别于以往分类的立足于不同文化群体内部的局内分类观念，即"文化—形成"(Culture-Emerging)分类体系。这种分类是由某一特定文化族群内部自生出来的，更广泛地反映社会的文化的思想，也包括表演实践、产生声音的方式，其他的艺

---

① 郑德渊：《乐器学研究——乐器分类体系之探讨》，台湾：全音乐谱出版社，1993，第 95—96 页。

② 杜亚雄：《中国乐器的分类》，载《中国音乐》，1987 年第 2 期，第 50—52 页。

术形式，以及哲学、宗教、声音结构、乐器的使用功能，甚至有些分类可以象征一种文化的最深刻的观念或信仰体系。也可以说，“观察者—施与”分类是由该文化群体外部的观察者构筑出来的，而“文化—形成”则是由某一文化群体内自然的、文化呈现的现象。按照其理论的运动方向，又可描述为下划分(Downward Logical Division)的和上归类(Upward Classification)的，前者指的是一种以逻辑性的预设分类为前提，从一个较高的抽象层面向较低的具体层面逐渐下分，高层下分至次层时便分裂并独立成形。上归类则反之。此外，卡托米还将各种分类法归纳为四种类型：分类的(Taxonomies)、检索的(Key)、范式的(Paradigms)、类型的(Typologies)。

除了卡托米外，还有一些学者从各自不同的角度对乐器分类体系进行了相关探索。其中有些是在 H－S 分类体系基础上的改进。

1932 年，沙夫纳根据马依龙的概念，发展出更具逻辑的二分类系统：即以主要振动物质是固体还是空气进行两分，再在每一类下续分数个部分。比如固体类的第二阶元可分为：1)对张力不敏感的固体振动，即非延展性的乐器，如木琴；2)易弯性的固体振动，如带有弹拨簧舌的口簧；3)对张力敏感的固体振动，即延展性乐器，如弦乐器等。他的系统具较强的逻辑性，涵盖的乐器面亦广。[①] 但它并非是一个对称的体系，而且该文用法文发表，没有英文译本，所以在法国之外没有引起更多的呼应。

当代的 H－S 分类体系将世界所有文化中的乐器分为五类，除了前文提到过的四个分类项目外，另有“电鸣乐器”一类是萨克斯在他 1940 年出版的《乐器史》(*The History of Musical Instruments*)中新增加的类目。其一指向取代传统机械动作而代之以电子操作的类别，如电子琴(Electric Organ)；其二指向电化机械乐器(Electromechanical)，即以一般的机械方法产生声音，但是经过电路加以放大而转变为电子振动；最后是以电路激荡方式发声的无线电子系统(Radioelectric)。其后，胡德与其他学者也接受和使用了电鸣乐器的分类概念。但卡托米持有不同观点。她认为，从“H－S 分类体系”的分类逻辑上来说，第二类的乐器以传统方式发声，再以电子方式改变或放大，不应列于电鸣乐器。并且，萨克斯仅是初步提出了电鸣乐器的三个子类，并对其所囊括的乐器略加说明而已，并无进一步的细分类。

实际上，电鸣乐器是 1937 年弗朗西斯·加宾(Francis Galpin)在《欧洲乐器教程》(*A Textbook of European Musical Instruments*)中，根据当时电子乐器的发展，而首先提出的第五类电鸣乐器(Electrophonic Instruments)，即声音是由振荡

---

① Andre Schaeffner, “Origine des Istruments de Musique”, Payot, Paris, 1936. 转引自郑德渊：《乐器学研究——乐器分类体系之探讨》，台湾：全音乐谱出版社，1993，第 133—135 页。

所形成的。此后，加宾对此做了更进一步的分类，诸如贝坎(Bakan)等学者也在1990年根据"H-S分类体系"的原则，提出了较为详尽而科学的电鸣乐器分类，修正了萨克斯对于传统乐器使用电子或放大器，而归在电鸣乐器的矛盾。[①]

1971年，英国学者蒙太古(Jeremy Montagu)及伯顿(John Burton)提出一套新的分类系统，这套系统的核心是以"命名"来区别于"H-S分类体系"中一长串编码的数字系统，他们借用林奈植物分类学的命名法，即每一物种或乐器都有一个学名，由一个属名与一个种名所构成，可依次为种—属—科—目—纲—门—界。比如四胡，可以归为胡琴属、木质板面科、弓擦奏目、多弦纲、琉特门、弦鸣界，其中任何一项的意思都很明了，不像"H-S分类体系"的数字编码那样无法分拆理解。此外，蒙太古还提出了索引式的检索方法，以"是"与"否"的问题问卷方式归结成一个分类体系。比如是否有调音栓的问题，可能将引到竖琴(Harp)、琉特(Lute)和齐特(Zither)琴的方面。

另外一些学者则根据不同需要和原则提出了新型分类方法。[②]

1947年德国的汉斯·德瑞格(Hans Heinz Drager)根据乐器特性的观察及描述，发展了一种上分类系统，他认为一个或少数的因素不足以对乐器加以区分，必须要有很多的因素。这些因素包括了工艺形态学上的、声学上的，决定乐器发单声或多声的能力的，以及乐器上的音色、音长、音强、动力范围等等，也包括了考古学上的、演奏者与乐器间关系等问题。他认为乐器的分类必须考虑如下问题：

A、外部特性

B、音的产生

C、单音或多音

D、音乐上的可变性

E、延时、强度与动态范围

F、旋律的范围与形状

G、音栓的丰富度

H、音色

I、演奏者的个性

由于这个体系的描述与分析过于复杂精细，德瑞格仅仅进行了其中形态学上部分的探索，直到20年之后，才由迈克·瑞米(Michael Ramey)借助计算机来

---

① Micharl B. Bakan, Wanda Bryant, Guangming Li, David Martinelli, and Kathryn Vaughn, "Demystifying and Classifying Electronic Music Instruments", *Selected Reports in Ethnomusicology*, Vol. 8, pp. 37—47. 转引自郑德渊:《乐器学—乐器分类体系之探讨》,台湾:全音乐谱出版社,1993,第130页。

② 以下诸分类法之介绍,参考了郑德渊之著述,同①。

完成。

1971 年，胡德在其《音乐人类学家》(*The Ethnomusicologist*)中提出了对“H－S 分类体系”的符号分类法，这是对 H－S 系统的最低阶元的横向扩展，其方式是根据音强、音高、音色及单位脉冲值等最大至最小所作的硬度表作为最低阶的阶元因素，并考虑到乐器的描述、演奏的技术、音乐的功能、装饰、文化社会的考虑等，以符号图示来表示乐器的图谱。比如，横置的长方形代表膜鸣乐器，中间加一条横线，代表其内部形状是圆形的，在长方形上方加一道弧线，表示外部形状为碗状等等。

胡德乐器图谱分类体系的提出从某种程度上为此后的探索者打下了一个可继续探讨的理论前提。如雷内·拉斯洛夫(Rene T. A. Lysloff)提出了另一种图形显示的分类体系，这是根据不同的发声体、基构、共鸣箱、感应振动子、声音激发子、演奏者与乐器之关系，表演有关情况、声音有关情况，以及调音等 37 种变数中的部分或全部特性，以“多维量图分析”所做出的分类体系。在一个三维空间中，可以看出不同乐器分布在空间的位置上，根据互相间的距离，可以了解其间的相似性或差异度。拉斯洛夫这种多维量图分析的特点，就是能够针对不同的文化与时期，选择所需的变数组合加以分析。但有学者认为，在 19 世纪初，研究者们所考虑到的参数就已经超过拉斯洛夫所用的变数了，这个系统虽然是可调整的，但没有包括一些像文化历史及乐器命名等复杂的因素。

此外，德国音乐学家赫伯特·海地(Herbert Heyde)也利用了像胡德那样的图示方式来做分类系统，这是一种对历史或起源的探讨，包括结构上、功能上以及一些可度量的因素。日本京都国立民族学博物馆的樱井哲夫(Tetsuo Sakurai)也发展了一种新的分类体系，这个体系是根据乐器的二元概念而建立的，即将乐器视为物质文化及精神文化的一部分。在物质文化方面是指材料种类、形状，主要是振动子数目等在发声方面有关的特性。精神文化方面，则指音高功能及声音的强度、延时等特性。

随着电子计算机的问世和高速发展，音乐研究者逐渐将高科技手段应用于乐器分类系统的探索中，推动着该领域的研究向新的方向和领域发展。

1974 年，迈克·瑞米根据“H－S 分类体系”的类目末尾加以大量的扩充，利用计算机作为多变数资料储存及检索系统，从中获取资料发展出新的体系。除了与德瑞格类似的形态学因素外，他增加了由自己以及胡德所发展的有关振动的次要来源、乐器的装饰、以及人类学方面的资料等等的因素，形成了与以往不同的体系，将乐器分类的原则扩展至跨文化、跨时空的领域。

与瑞米相同，马姆(W. P. Malm)也使用电脑对分类加以分析。他使用 IBM360 系统来处理乐器资料，在“H－S 分类体系”的五大类下进行分类。资料类目的清单，是以目数的排列方式自 0 至 3000，其中 0—250 是有关乐器名称、外形、

历史以及制造者;260—450是构成乐器的材料;460—500是分为五大类;510—610是产生音高的机件;以及其他如调音资料、乐器型态、表演、文化功能等等。

除此之外,20世纪后半个世纪以来,还有一些中国学者在乐器分类体系的研究中提出了各自不同的新方式。杜亚雄在其《中国乐器的分类》[①]一文中认为,乐器是人用来演奏音乐的工具,在音乐演奏实践中,进行演奏的是人不是物,人是决定性的因素,物只占次要地位。所以,作者从"人"着眼,提出了一套符合音乐演奏实践和乐器民族传统思维方式的分类法。其分类共有五个大的层次,分类的第一级沿用从"人"和从发音所需动力来源出发的"吹、拉、弹、打"划分标准,但修改为"吹奏"、"拉奏"、"弹奏"、"击奏",每层又分为若干级别,各级都采用阿拉伯数字标记。关肇元则认为,乐器的材料是会随着科学技术的发展而改变的;音型在很大程度上受演奏技巧的影响,其用途更是变化甚多,而且,弹奏机构的同一性之中,也常常包含着发音机理的悬殊差异。再者,乐器的作用,在于产生某种适应听觉要求的声音,所以,他不赞成把材料、音性、用途、弹奏机构等作为基本原则的分类法,而认为以乐器发音系统的机理(即通常说的"声音的发生方法")为分类的基本原则,无论从音乐艺术和从力学科学的观点来看,都是合理的。所以,关肇元在采用了"H-S分类体系"第一级四大类的基础上,提出了在探讨分类体系时,应考虑分类原则、乐器的作用以及在子项分类中注意类序等问题,并就现代分类法在中国应用问题,提出了改革方案。[②] 周宗汉在1983年《乐器》第4期期刊上,通过《中国少数民族乐器分类初探》一文,提出"从实际出发,根据对我国少数民族乐器现状的调查,并综汇现代乐器资料和参考国外有关乐器分类法理论,制订出以乐器发音本质为主要特徵的乐器四纲分类法。"简其华使用了西欧管弦式分类法,在其《中国民族乐器分类》中认为任何一种分类法,无论是按乐器材料制作、发音原理或者是演奏方式等,都各有所长,也有不能尽善之处,因此从我国民族乐器的名称、构造、演奏等实际情况来看,将其分为管乐器、弦乐器和击乐器三大类,在每一类中,再根据情况细分为若干项目。

近年来,中国学者应有勤提出以乐器发展过程中出现的各种音位排列模式及其音位信息量作为乐器分类之标准,以期在分类学的探索中从音位和音体系视角对乐器进行分类的逻辑归纳,并有关于板型齐特琴与琉特类乐器音位模式研究的系列论文发表。[③]

---

① 杜亚雄:《中国乐器的分类》,载《中国音乐》,1987年第2期,第50—52页。

② 关肇元:《乐器分类探讨》,载《乐器》,1982年第1期,第3—5页。

③ 应有勤系上海音乐学院《东方乐器博物馆》研究员,其于2006年2008年分别指导硕士研究生邢媛与朱佳完成了《板型齐特琴类乐器的音位特征研究》和《琉特类乐器的音位模式研究》两篇硕士学位论文。

第三节　乐器文化学的当代发展

通过前述对乐器学发展的介绍以及对乐器分类法关注焦点转变的回顾，可以了解到早期的乐器学研究者或将乐器视为人类进化及传播的证据，或力图勾勒出一个能够适应不同的乐器比较的类型参照模式，而追求所谓客位立场上的共性指标，从而将其独立于各种文化的脉络之外加以研究。随着乐器学学科的不断成熟，学者们不再视乐器为一个独立存在的个体，而逐渐地将它们放置于其所属各不同文化及社会的脉络下进行探讨。

梅利亚姆提醒我们要注意人和乐器之间的关系："乐器可能被视为富裕的对象，可能为个人所拥有，其个别的拥有权可能被认可，但乐器的实际使用却被忽视。"[①]其他学者也相应地对乐器研究的重要性加以回应。胡德认为乐器是提供讯息的特殊材料。[②] 布鲁诺·内特尔(Bruno Nettl)在他书中特别把乐器作为独立的一章来加以讨论，主要内容则含括了乐器的象征、分类法、博物馆及目录学。[③] 约翰·布莱金(John Blacking)更进一步提出：乐器的外形可能影响到旋律的走向，所谓"音乐演奏往往包含受到乐器表面结构影响下的规律性动作"[④]。图像学及考古学也开始在乐器学研究中扮演着极为重要的角色。例如在《听见过去：历史音乐人类学及声音考古学论文集》中不同的研究者以乐器图像学(及考古学)的方法和理论，来探讨音乐的物质及精神力量的表现、文化间交流的证据、音乐与性别、物理状态等议题，[⑤]而邦尼·维德(Bonnie C. Wade)则用乐器图像学方法及文学的角度来再现过去印度 Mughal 时期的音乐及乐器文化。[⑥]

另外，为了更进一步地了解音乐、器物、人类间的关系，学者们继续对研究方法进行探索。保罗·柏林纳(Paul F. Berliner)在他的书中讨论了非洲 *Mbira* 在其音

---

① Alan P. Merriam, *The Anthropology of Music*, Evanston: North-western University Press, 1964, p. 45.

② Mantle Hood, *The Ethnomusicologist*, New York: McGraw-Hill, 1971, p. 123.

③ Bruno Nettl, *Theory and Method in Ethnomusicology*, New York: Free Pree of Glencoe, 1964.

④ John Blacking, "The Biology of Music Making", in *Ethnomusicology: An Introduction*, ed. by Helen Myers, New York: W. W. Norton & Company, 1992, p. 309.

⑤ Ann Buckley ed., *Hearing the Past: Essays in Historical Ethnomusicology and the Archaeology of Sounds*, Liege: Etdes et Recherches Archaeologiques de l'universite de Liege, 1998.

⑥ Bonnie C. Wade, *Imaging Sound: An Ethnomusicological Study of Music, Art, and Culture in Mughal India*, Chicago: University of Chicago Press, 1998.

乐结构、乐器本身及演奏间的关系及影响。[①] 人类学家阿君·阿帕杜莱(Arjun Appadurai)在《物的社会生命》一书中提出了研究的新途径。[②] 肯尼斯·德沃斯基(Kenneth J. Dewoskin)通过探究中国古代乐器(骨笛及编钟)本身所透露出的"声音"来理解这些乐器在当时(阶级)文化体系中所扮演的角色。[③] 卡托米特别论述了不同文化中的乐器分类法在分类概念上及其影响两者间的联系状况,作者从多个文化的局内出发为例,来讨论分类法及其文化逻辑间的关系,其著作则影响了许多后来的学者(1990)。在《声音的视野》一书中,作者们也再次强调乐器如何可以在音乐与其族群关系的探讨上成为一项有效的研究途径。[④]

乐器文化学在当代的发展可从下述方面见其端倪:

1. 乐器博物馆的发展

博物馆是历史与文明的"见证者",它利用实物、图片、文字、音响、音像等信息资料,客观地向世人展示人类所走过的漫长历程。当代的博物馆集保护、研究、教育、欣赏、交流为一体,并已经从以"物"为中心转变为以"人"即参观者为中心,向大众开放,为大众提供文化服务。

乐器作为具有物质属性的非物质文化遗产,无疑体现了某一民族的文化记忆,可以说,每件乐器的背后都有着一段渊远的发展历史。国外乐器博物馆发展较早,比较成熟,特别是乐器类专业型博物馆在我国起步更晚,时间可以追溯至 1954 年中国艺术研究院音乐研究所的中国乐器陈列室的成立,它是我国第一所陈列中国乐器的陈列室,这里所珍藏的各色乐器主要来自国家各艺术博物馆的调拨,国内外社会团体和个人的捐赠以及音乐研究所几代音乐学者从边疆各少数民族地区采集的乐器。目前该馆馆藏乐器有各历史时期、各民族乐器,其中有古琴、少数民族乐器、外国乐器,499 件被列入国家级文物。博物馆分设了五个陈列室:古琴陈列室、弦乐器陈列室、外国乐器陈列室、吹打乐器陈列室、古代乐器陈列室,以供参观研究。每件乐器均为民族音乐研究的珍贵实物资料,是我国音乐发展史上一笔丰厚

---

① Paul F. Berliner, *The Soul of Mbira: Music and Traditions of the Shona People of Zimbabwe*, Chicago: University of Chicago Press, 1978.

② Arjun Appadurai ed., *Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

③ Kenneth J. de Woskin, "Symbol and Sound: Reading Early Chinese instruments", in *Hearing The Past: Essays in Historical Ethnomusicology and the Archaeology of Sounds*, ed. by Ann Buckley, Liege: Etdes et Recherches Archaeologiques de l'universite de Liege, 1998, pp. 103—22.

④ Beverley Diamond, M. Sam Cronk, and Franziska Von Rosen, *Visions of Sound: Musical instruments of First Nation Communities in Northeastern America*, Chicago: University of Chicago Press, 1994.

的财富。[①]

最近几年，我国乐器博物馆处于发展时期，各地展馆的建设，博物馆日的出现，展馆内收藏品种的丰富，管理运行与社会服务等方面的快速提升，都说明我国的专业博物馆逐渐接近国际博物馆的先进水平。

上海东方乐器博物馆是我国艺术院校中第一座乐器博物馆，自1985年夏开始筹建，其前身为“中国民族乐器陈列室”和“东方乐器陈列馆”。2001年扩建为“东方乐器博物馆”，现分为中国古代乐器、中国现代乐器、少数民族乐器和外国民族乐器四个展区及一个多媒体展示厅。2003年5月，在香港保健中心有限公司的资助下，东方乐器博物馆进行了多媒体信息化建设工程。主要内容为：1）中、英文触摸屏导览系统；2）中、英、日文展厅语音介绍系统；3）多媒体演示厅；4）“世界民族乐器资料检索”系统——电脑检索室等。目前，馆藏乐器约400多件（套），在古代乐器中，包括青铜錞于和铜鼓，日本奈良正仓院复制品唐代四弦琵琶和五弦琵琶以及规模最大的仿曾侯乙编钟、编磬等。现代民族乐器展区展出的是我国当代正在使用的民族管弦乐器，展示了我国20世纪50年代以来的改革成果和发展历程。中国少数民族乐器展区展出了各少数民族的管乐器和弦乐器。外国民族乐器展区展示了世界各国各地区的民族民间乐器等。特别值得一提的是，2008年，该博物馆从印度尼西亚购置了一套由乐师萨旺多制作的大型佳美兰乐器，这是我国引进的第一套佳美兰乐器。[②]

2008年11月16日至2009年1月10日，由上海音乐学院（东方乐器博物馆）与湖北省博物馆联合举办的“心与音——世界民族乐器特展”成功举行。该展览以“把世界音乐这个大视野带给我们的观众”为初衷，并纪念曾侯乙墓发掘30周年，共展出亚洲、非洲、欧洲、拉丁美洲和大洋洲等28国乐器共110种、176件，其中有中国20个少数民族的54种乐器，共84件。这次展览按照不同主题分为非洲之魂、拉美之歌、异曲同工、印度之舞、典雅之声、唐宋之韵及华夏正声等七个单元。该展利用博物馆的性质和独有的功能向世人介绍了来自世界各地的乐器文化，引起了社会各界的积极反响，并促进了我国各大博物馆间的交流活动。

此外，我国厦门鼓浪屿也将建成集钢琴、手风琴以及世界乐器的博物馆群落。而长三角地区也有无锡和杭州正在兴建的不同类型和主题的音乐博物馆，这些展馆亦将包含乐器的收藏和展出。

2. 以乐器为主题的国际学术会议

尽管乐器学的研究自20世纪90年代末期以来，未见有大的发展，但东亚地区的几个以乐器学为主题的国际学术交流会议仍值得一书：

---

① 参考网站 http://www.zgysyjy.org.cn/newart/lanmuye.jsp? class_id=18_03_03

② 参考网站 http://www.shcmusic.edu.cn/Html/yqlj/93613.html

2001年11月13日至15日——在日本东京召开了"'日本乐器：面向乐器学的新方向'第25届关于文化财的保护和修复国际研讨会"。与会代表共提交十余篇学术论文，包括：野川美惠子(Nogawa Mihoko)的《和琴的形态及其变迁》，志村哲(Shimura Satoshi)的《古管尺八及其演奏中的特征》，胜木源一郎(Katsuki Genichiro)的《敦煌壁画中"舞"、"乐"图像：一个美术史研究者眼中的音乐图像学》，木村德光(Kimura Norimitsu)的《正仓院乐器的保存与修复》、肯尼斯·摩尔(J. Kenneth Moore)关于《乐器学与博物馆环境：纽约大都会艺术博物馆收藏的日本乐器》等，涉及到音乐考古学、音乐图像学、博物馆学、形态学及工艺学等多种研究方向，展现了当代日本音乐学者最新的研究成果及乐器学未来的发展趋向。

2006年9月22日至23日由上海高校音乐人类学E-研究院举办了"乐器学再思考——乐器研究的挑战与转机(乐器研究的新途径)"国际学术研讨会(中国上海)。与会代表来自澳大利亚、英国、新西兰、中国大陆及台湾的乐器学研究专家们共聚一堂，对乐器的研究主体、研究理论及方法进行了全新的阐释。代表提交的论文较多，包括Chris Gosden的《感官、音乐和物质文化》、Henry Johnson《整体的乐器学：乐器、演奏者和音乐的相互关联》、蔡灿煌在《乐器如何诉说？传记性写作途径运用在乐器及与他们相关之个人、机构中的相关研究》、萧梅的《相对于"类"的单件乐器志》、朱家骏的《乐之器新论——基于汉字文化符号论的新观点》、谢瑾《古代中国竖琴与佛教的关系——克孜尔竖琴的图像象征》以及黄艺鸥的《论方响产生的音乐、历史和文化动因》等，均有较高的质量，故可视为中国乐器学研究的一次重要聚会。

综观这两次规模较大的国际学术交流会议，从学术讨论的话题上看，各国学者已将其研究视角从偏重于乐器本身的形制、声音、演奏研究，逐渐转向对乐器进行整体的，包括历史、地理、社会文化、美学等等综合因素的考虑，并以此延伸出一些新的研究话题。

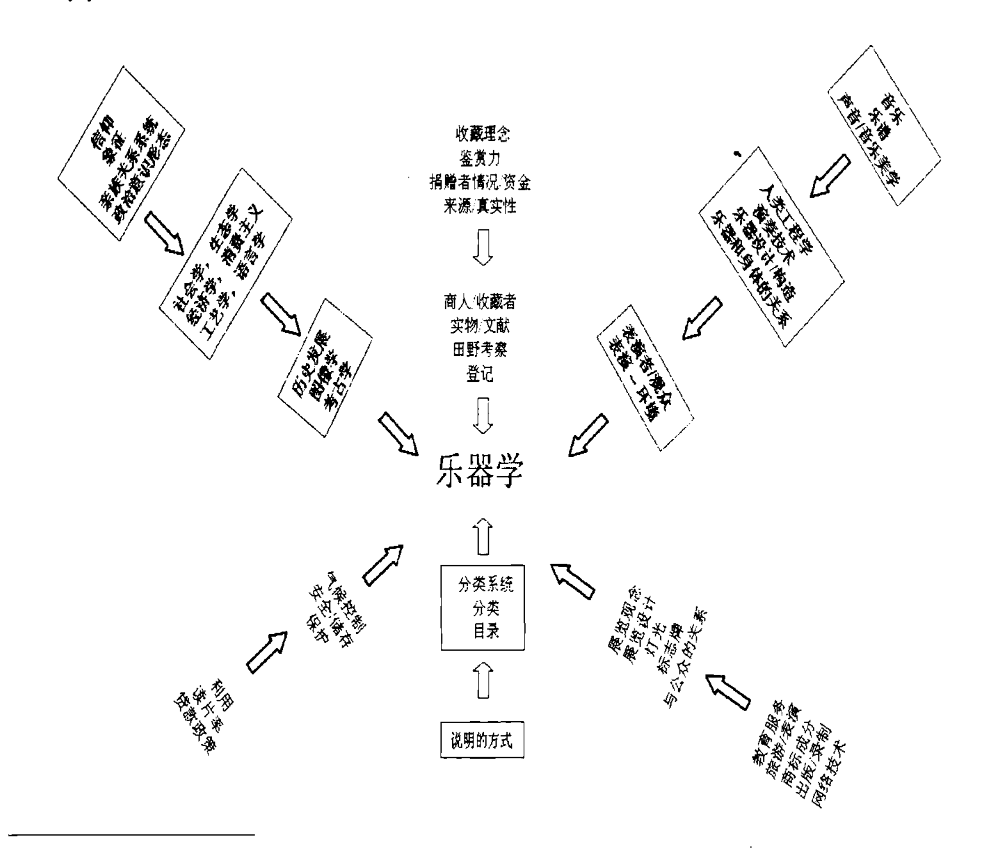
其一为对传统博物馆藏品的研究：

在当代乐器学的研究中，我们不能忽视对以实体存在的传统博物馆藏品的研究。正如台湾学者蔡灿煌指出的那样，以往的乐器学研究，博物馆很少被学者们纳入研究的范围。然而，在近年来物质人类学的推动下，博物馆中的收藏品也有了新的研究价值。如Michael O' Hanlon和Robert L. Welsch(2000)主编的书中，每一章分别由不同学者撰写西方博物馆学者于1870到1930年代间在Melanesia的收集活动、动机及其目的。而Chris Gosden和Chantal Knowles(2001)更进一步以博物馆中的收藏品为主要的研究对象，进而探究殖民统治时代的社会改变。对博物馆中的乐器进行探讨有助于我们了解乐器在某一博物馆收藏中的脉络，将其视为呈现进化进程的对象，其角色如同其它馆中的任何收藏品一样，是人类生活中不

可缺少的一项物质文化。[1] 西方学者的这些研究成果值得加以借鉴，以逐步完善我们在乐器学研究领域的空白之处。

在这个学术话题中，首先需要提到的是肯尼斯·摩尔（J. Kenneth Moore）关于《乐器学与博物馆环境：纽约大都会艺术博物馆收藏的日本乐器》一文，作者清醒地意识到乐器学的研究涉及到各种不同的分支学科，并建立在对不同文化的理解之上。对于诸如音乐、艺术、建筑学、人类学、历史学、物理学，甚至是地理学等主要学科来说，乐器学常处于从属的边缘的地位。因此，乐器学需要在不同的学科里区别和改造自身，以便建立起一个在主要学科中的独立的地位。未来所要面对的挑战即是让其他研究领域中的学者更加关注乐器学的相关技术。通过对纽约大都会艺术博物馆所藏之日本乐器的介绍，他提出了一种由六个因素组成的乐器学研究模式（双 Y 图示），并指出博物馆方法论与音乐间的特殊关联及适用于任何研究领域的工作方式。此模式用下图加以呈示：

图二



---

① 蔡灿煌：《音乐物质文化研究（乐器学）的新途径——乐器的传纪性案例及乐器博物馆案例》，载《音乐艺术》，2006 年第 3 期，第 115—215 页。

这六个互补的有机的因素，前三个因素属于博物馆学，即藏品和档案，护理和管理，展示和解释；后三个属于音乐的因素，即声音的产生，文化特异性，分类学。每一个因素都反映出乐器学研究的一个领域，而这些领域之间互相紧密地联系在一起，每一个因素都可以成为其他领域研究的基础。

其二为在乐器研究史中被忽视的话题，即：

澳大利亚文化人类学者卡托米以《乐器近代史和它所忽视的部分：人体打击乐器》为题，提出了全新的、被人忽略的人体打击乐器这一研究方向。她说，在 20 世纪后期，人们意识到民族语言性最强的族群不仅发展出了一套他们喜闻乐见的乐器概念、本质和意义，而且还拥有一个属于他们自己的乐器分类体系。这套体系简洁明了地体现了他们的身份和他们对音乐与人生的理解。有些族群喜欢活跃的人而不是死气沉沉的乐器，并由人声来演奏音乐。在有些地方，通过拍击人的身体来演奏音乐，因此产生了能归类于乐器的人体打击乐器。

从乐器学发展的历史看来，以人体作为乐器的种类并不是一个新的概念。在 10 至 12 世纪间，古印度学者 Narada 在他的著作 *Sangitama Karanda* 一书中首次提出了人体乐器这个概念，并将人体乐器再细分为人声及手击掌，这在当时的乐器分类中是很有创见的。然而随着西方乐器学的研究更加倾向于乐器本体及音响学的角度，人体乐器的概念逐渐被人们淡忘。卡托米重新将此概念提出来，不仅阐述了人体打击乐器的属性，还从更加广阔的文化背景介绍了其在全球各地的形态，及在不同社会文化中的涵义和功能，为乐器学的研究开拓了新的研究面向。

其三为乐器数据库的建设：

上海音乐学院音乐学系萧梅以《相对于"类"研究的"单件乐器志"》为题，结合中国乐器数据库的建设实例，对中国乐器相同种类不同变体的复杂性、以及乐器作为物质载体其身上留下的使用者的文化痕迹两个方面做了深入阐释，并探讨单件乐器的传记式研究对于乐器信息采集和研究的意义及其体现的人文价值。

西方从 20 世纪后半期开始便以计算机作为乐器学研究的辅助手段，前述瑞米的多变数资料储存及检索系统，以及使用 IBM360 系统来处理乐器资料的马姆，均为此领域的研究奠定了实验基础。随着当代计算机技术的不断发展，前人梦寐以求的理想几乎都可以轻而易举地做到。我国利用计算机在音乐方面所做的辅助性研究，亦大大促进了学科的发展，它主要表现在记谱自动化研究、音乐学分析软件、音乐教学及各种音乐数据库的建立等方面。其中，各种音乐数据库的建立对于中国音乐学在未来的发展具有极为重要的价值，这些无墙无国界的"博物馆"将在音乐学各学科领域的研究中起到关键性的作用。如中国艺术研究院音乐研究所由张振涛负责组织的"中国音乐资料数据库"；中央音乐学院韩宝强的"民族乐器音色库"；天津音乐学院方建军的"中国音乐考古资料数据库"；武汉音乐学院冯广映的"编钟及其资料数据库"；吴粤北的"民族音乐多媒体数据库"，彭志敏的"音乐分析

数据库”；以及上海音乐学院的“中国乐器数据库”等等。

目前上海高校音乐人类学E-研究院在建的“中国乐器数据库”以“单件乐器”作为建构原则，力图通过数字技术结合当代计算机手段，发掘和保存蕴藏在中国乐器中，包括音乐形态学（Morphological）、物理声学（Acoustic-musical）、乐器材料（Materials）、演奏行为（Performance）、风格技巧（Playing Technique）以及文化人类学（Culture and Human Being）的各种信息。通过综合考虑历史上的乐器学研究，尤其是乐器分类体系的流变及其合理性与否，“中国乐器数据库”以乐器的基本信息、形制信息、音响学信息、人类学信息这四个方面为分配乐器数据特征的结构。除此之外，中国乐器数据库还涉及了相关乐器的开放性曲目库，其数据截点包括代表性曲目（Representative Item）；乐曲说明（Music Introduction）；演奏者（Player）；相关乐谱（Related Music Book）；代表性乐曲演奏（Representative Item of Music Performance）。

中国乐器数据库的建立具有极为重要的意义。博物馆的收藏作为实物的保藏手段是十分重要的，实物意味着人类文化的有形证据。但我们要意识到，任何“物”都有生灭，再好的存放条件也无非是延缓它的消逝。因此藏品自身的保存对人类历史来说，并非最终目的。乐器数据库恰恰适应了当前数字化与互联网技术的高速发展，为这些实物资料的信息化提供了有利的手段。它一方面，可以为我们修复和复制即将消失的乐器提供相应可靠的数据；另一方面，其资料信息处理和共享的能力，也将对传统的研究方法、研究视角产生影响，从而促进整体研究和系统研究的水平。

建成的数据库，将以网络的形式成为通向环球信息的连接点。其管理系统服务器既是乐器数据业务的主机，又是相关局域网、以及 Internet 的 WWW 服务器。各相关部门的专家或检索阅读者在网络的任一工作站都可以查看该数据库对外开放部分的乐器信息和专题检索信息，并通过网络进行专题研究和信息咨询。

3. 学术著作、专刊的编纂出版

在我国有关乐器学研究的学术著作方面，成果也颇为丰富。值得一提的是1993年出版的《中国乐器图鉴》[①]和1987年立项、之后陆续出版的《中国音乐文物大系》。这些著作汇集了全国数以百计的音乐学、考古学、历史学方面专家指导或参与编撰工作，利用乐器图像学、音乐史学和考古学等方法，收集并拍摄了包括古代和现代乐器的数万张图片，并对各种乐器的历史沿革、形制、用途，甚至是音响、测音数据等方面均作了考证和详细说明，为研究者展现了一个全新的资料世界，对于乐器的历史研究以及历史与当代的关系研究来说，无疑是一项重大贡献。在少数民族乐器研究领域，有1986年出版的《广西少数民族乐器考》（广西艺术学院民

---

① 刘东升主编：《中国乐器图鉴》，济南：山东教育出版社，1993。

族艺术研究室杨秀昭、卢克刚、何洪等合著)、1999年出版的《云南民族乐器荟萃》(云南艺术学院张兴荣等编),这些著述都在当时填补了我国少数民族乐器研究的空白,并使读者得以借助某些乐器的历史发展线索追寻它们与其他民族某些古代乐器的血缘关系。

中国大陆的音乐学学术期刊虽有数十种之多,但却少见以乐器学的研究为专题进行汇辑。2004年台湾的《民俗曲艺》杂志在蔡灿煌和 Henry Johnson 二人的提议下,出版了《亚洲乐器、物质文化与意义:民族乐器学刍议》专辑(第144期)。他们认为,过去的乐器学研究大多数偏重探讨乐器的构造和声学特性,而较忽略乐器的文化意义,因此便提出透过这一专辑来对此议题做较为深入的探讨。该专辑共收录了六篇论文,其涵盖的地理范围包括东亚(日本、台湾)、东南亚(印尼的爪哇和苏门答腊北部的 Aceh)、南亚(印度)、以及西亚(土耳其)。这六篇论文都是根据作者亲身的田野调查经验并结合文献史料所撰写而成。其中,卡托米研究印尼苏门答腊北部 Aceh 地区的框架鼓(Frame Drum)如何作为当地文化认同的表征;维特尔(Roger Vetter)以爪哇日惹宫廷的一套佳美兰乐器为对象,阐释该套乐器如何被宫廷人士视为具有神力并加以崇拜;布什(Gregory Booth)追溯西方的军乐队如何转化为印度婚礼文化中的重要元素;蔡灿煌以台湾的古琴家张清治为例,论证有关琴人乐器收藏的探究如何能成为 Ieyanjiu 该琴人之生命史的重要途径;Yetkinözer 探讨乡村移居城市的人口移动如何影响土耳其乐器 Baglama 的形制及演出场合的改变;Henry Johnson 分析日本筝的乐器形制和曲目风格如何反应其演奏者的流派。此外,在"绪论"中对这专辑所收各篇文章进行简述,并在最后提出了所谓的"民族乐器学"(Ethno-Organology)作为未来乐器学研究的新方向。

自20世纪初期以来,乐器学在无数前辈的艰辛开垦后,让后人尝到了甘甜的硕果。对于一个学科而言,亦要经历不断的再思考,才能逐步丰满自身。

第三部分 · 论域与视角

第八章　“新史学”视野下的音乐人类学与历史研究

洛　秦

笔者在本著作“前言：音乐人类学的性质、范畴和目的”中论述：音乐人类学作为学科研究范围而言，音乐人类学主要研究目前存活着的音乐事像，口头传统是其研究主体。同时，近年来受到历史人类学的影响，音乐的历史内容也逐渐受到音乐人类学的普遍关注。以往仅针对非欧洲的传统音乐研究的界限已经不再存在，而音乐人类学研究将涉及整个人类的音乐及其文化活动（包括对西方古典音乐的研究）。作为音乐学大学科的一个分支，音乐人类学的目的、视角和意义在于从音乐与文化的关系来探索人、行为及其音乐表现之间的相互影响，也即研究音乐现象发生的思想、理念及其促成的行为方式，将音乐作为一种文化来揭示其在人类生存、生产和生活中所产生的价值和意义。

因此，音乐人类学的历史研究越来越受到学界的重视，不只是因为历史学与人类学的交叉结合成为学术研究的增量纬度，而更重要的是历史意识与人类学思维的融合互补开启了音乐人类学在人类音乐生活“整体性”认识和理解上提升了其更为完整的学术品质。

第一节　新史学与历史人类学

音乐人类学的历史研究是随着20世纪下半叶出现历史学的人类学化与人类学的历史化进程不断加速而受到音乐学界关注的。

这样的学术倾向是在“新史学”的“整体史”观念和方法影响下所产生的。学者们发出了“文本主义”与“互文性”融为一体的呼吁，要求研究者不再是被动地向历史寻求历史的理解，等待历史回答，而是在向历史提出问题之中代替历史做出回

答。研究者不再是单纯地整理和归纳历史文本，而是立足于"当代"，通过历史文本来回答问题，来与当代对话。这正是新史学的名言"所有历史都是当代史"（克罗齐）。"互文性"是新历史主义批评的一个主要特征，即指客观历史事实与文献记述的文本之间有一种互动关系；另一方面，不同性质的文本之间，诸如政治、哲学、宗教、社会、法律、经济，以及文学艺术等之间有一种相互映照关系。这种新的学术立场表现为思考"以往人类的全部活动"而不局限于重大的政治事件。[①] 于是，20 世纪 70 年代史学家勒高夫(Jacques Le Goff)提出了新学科的设想，在其《新史学》中试图将历史学、人类学和社会学这三门最接近的社会科学合而为一，称之为"新史学"，或也被后人称为"历史人类学"。由此，历史学发生了一种"人类学转向"，促使其更关注人类学意义上的文化事物。

事实上，新史学或历史人类学并不是新兴的"学科"，甚至也不是特殊的研究领域，它是一种学术思维或方法，目的是"始终将作为考察对象的演进和对这种演进的反应联系起来，和由这种演进产生或改变的人类行为联系起来。历史人类学也许主要是与史学研究的某一时期相一致，而不是与它的一个领域相适应。"[②]因为，在传统上，这里所涉及的有三种学科范畴、三种研究方法和三种学术取向。

其一，历史学的范畴是对过去发生的事实进行研究，其研究方法在传统上主要是考证，学术取向是所谓客观证实。其二，社会学的范畴是对从整体上通过社会关系和社会行为来研究社会的组织、结构和功能。与历史学有很大不同，人在社会学中不是个体，而是一个社会结构中的成员。研究方法主要是社会调查和问卷或统计，学术取向为定性分析。其三，人类学(主要指文化人类学)的范畴是对人类行为及其文化的研究，过去主要集中在婚姻家庭、亲属关系、宗教仪式、原始艺术等文化方面的研究，目前涉及的范畴趋于广泛，田野实地考察为基础的民族志建立为其典型的研究方法，学术取向为非价值判断的文化特殊性和差异性解释。这样的不同性无疑形成学科之间各自为阵的格局。曾有这样的评价，以往历史学家缺乏人类学的思辨性和思想深度，而人类学家缺少历史学的实证性和客观程度。

"新史学"追求"以往人类的全部活动"的"整体史"探询，其必须冲破学科之间的隔膜和各自的不足，为此三者的结合成为了方法上的突破。正如学者指出："方法就是观念转变，方法就是领域的开拓，方法就是研究内容的深化，方法就是新史料的挖掘，方法就是整体史的追求。"[③]于是，勒高夫在《新史学》中提倡历史学要"优先与人类学对话"。[④] 因为，人类学增添了传统历史学所没有的范畴，为新史学

---

① 毛崇杰：《关于"新历史主义批评"之再探》，载《黄河科技大学学报》，2001 年第 4 期。

② 雅克·勒高夫：《新史学》，上海译文出版社，1999，第 238 页。

③ 行龙：《走向田野与社会》，北京：三联书店，2007，第 16 页。

④ 同上，第 17 页。

实践“整体史”研究的愿景提供了方法新纬度。为翻译马凌诺夫斯基《文化论》所作的“序”中曾指出，人类学“从生活本身来认识文化之意义及生活之有其整体性，在研究方法上，自必从文化之整体入手。”①人类学关注文化事物思维的注人，开启了“新史学”的视野，人类学转向的历史研究启迪了研究者们在研究范畴、方法和理论上的革新，比较突出的变化有以下几个方面：1）人的研究，特别是普通平民社会生活研究倾向；2）叙事性和连续的历史研究，强调对象考察的完整、连续和过程，避免“历史碎片”②的局限；3）他者文化与地方性知识的对应思考。③ 从而形成了新的领域和方法的拓展，例如对口述史及其材料的重视，借用人类学的田野考察和民族志方法，对社会区域的文化研究投入了特别的关注，以“小文化撰写大历史”的方式，建构起新的学术思潮。

列维－斯特劳斯曾对历史学与人类学做过这样的论述：

> 如果说历史学家与人类学家在从研究有意识的内容走向研究无意识的形式的理解人类的道路上所遵循的方向是背道而驰的，那是不准确的。相反，他们全都走着同一条道路。他们的这条共同的道路在各自看来似乎是各有千秋的——就历史学家而言，是由明确而转为含蓄；而就人类学家而言，是由特殊进入一般；但这一事实丝毫不会改变他们的基本方法上相同的特征。他们是在走同一条道路，沿同一个方向走着同一个旅程；唯一不同的是他们的朝向。人类学家是朝前行进的，寻求通过他们早已深知的有意识的现象获得对无意识的越来越多的了解；而历史学家却可以说是朝后行进的，他们把眼睛死盯着具体和特殊的行为，只是为了从一个更全面和更丰富的观点上来考察这些行为时才把眼光离开它们。这是一个真正的两面神伊阿努斯。正是这两门学科的结盟才使得人们有可能看到一条完整的道路。④

王铭铭认为，以上列维－斯特劳斯的论述是在其“历史学与人类学”一文的结论中阐述的，虽然以“反历史”著称的列维－斯特劳斯在这里似乎接受了历史学，并认为历史学与人类学这两门学科的结盟才有可能走出“一条完整的道路”，创造出真正的人文科学，但事实上，列维－斯特劳斯的言下之意是“任何一部好的历史

---

① 指那些缺乏整体观的局部或个体研究，因为“整体史”不只是一堆局部、个体研究的总和。

② 马凌诺夫斯基：《文化论·译序》，(费孝通译)，北京：华夏出版社，2002，第 2 页。

③ 参见张小军：《史学的人类学化和人类学的历史化——兼论被史学“抢注”的历史人类学》，原为 2001 年 7 月 26—28 日在中山大学召开的“历史人类学的理论与实践”学术研讨会论文，后发表于《历史人类学学刊》创刊号。

④ 列维一斯特劳斯：《结构人类学》，(谢维扬、俞宜孟译)，上海译文出版社，1995，第 29 页。

书……都将受到人类学的渗透。"他还指出，对列维－斯特劳斯论述及其重要著述《历史学与人类学》的认真细读值得我们很好地重新思考[①]：

1. 人类学与历史学是异曲同工的，"无论是历史学还是民族志，它们所研究的都是与我们所在的社会不同的社会。这种不同研究竟是由于时间上的相隔距离遥远(但这段时间本身是可以缩短的)还是空间上的相距甚远，甚至是文化差异所造成的，这同观点上讲的基本相似性相比只是具有次要的意义。"[②]

2. 至于人类学与历史学在方法论上的不同，一般意见认为，传统上，人类学侧重的是对无文字民族的现状的研究，而历史学侧重的是对有文字民族的过去的研究，人类学更多地具有共时性，而历史学具有更多的历时性。对列维－斯特劳斯而言，研究对象的区分实在不重要，更重要的是结构人类学——他心目中的高明的人类学——与传统历史学之间的另外一个重要区分，这就是，人类学更关注"从集体无意识"来探讨社会生活，而在传统上，历史学家则更多地关注"有意识"——被研究民族用文字系统记述并回忆的——现象。

3. 但是，人类学与历史学的区分，只是在传统史学与结构人类学之间才成立。事实上，只有传统史学停留在"编排历代王朝与战争的政治史"。列维－斯特劳斯看到，越来越多的历史学家与人类学家"结盟"，使得"新史学"从历史学的角度，接受了"人类学的渗透"；与此同时，这一"结盟"也使得更多的人类学家采用了"历史人类学"的做法，接受历史学对人类学的渗透。[③]

由此，历史学与人类学"结盟"而成的"历史人类学"开启了一个新兴的研究领域或视角。有学者这样定义：历史人类学(Historical Anthropology) 即人类学的"历史化"(Historicization)，也就是将文化概念放到过程中去考察(王铭铭《历史人类学》)，也可以说是从文化的角度考察历史。实现民族志方法与历史方法的结合，体现人类学的文化论与历史学的过程论的协调，以克服传统历史观的局限性。对于人类学家来说，人类学的历史化就是要将历史引入人类学的研究当中。"在非常普遍的层次上，历史可以用两种不同的方法纳入社会人类学当中。一是透过对某一特殊历史资料的分析；二是包含在分析社会制度时对时间观点的认识当中。"(Kirsten Hastrup，*Culture and History in Medieval Iceland ：An Anthropological Analysis of Structure and Change*)这就是说，在人类学的分析研究中，不仅注重对历史素材(事件及其记忆) 的分析，而且尊重社会/文化的时间向度(也就是时

---

① 详见王铭铭：《走在乡土上——历史人类学札记》，北京：中国人民大学出版社，2006，第308—310页。

② 埃里蓬：《今昔纵横谈：克劳德·列维—斯特劳斯》，(袁文强译)，北京大学出版社，1997，第20页。

③ 同上，第153—161页。

间性)。这也就意味着历史人类学在研究过去时,努力发现不同群体在描述或解释过去时所使用的不同方式,并努力探讨时间是如何被不同的群体以不同的方式加以再现、建构、概念化和符号化。真正的历史人类学必须同时兼顾空间(文化)和时间(历史),这不仅是因为历史是社会在时间中的开展,也是因为社会是历史事件的制度形式。①

然而,与此同时,张小军撰文对于所谓“历史人类学”在中国的发展中出现的“迷失”问题,提出了批评。他认为,问题之一是“历史人类学的‘学科性’误解”,即:简单把历史人类学当作人类学和史学的交叉学科,或者人类学的分支学科,忽略了历史人类学产生的前述科学背景。历史人类学不是一门学科分支,而是一种研究方法和视角。问题之二是“历史人类学(被以为)不过是有历史的人类学”。他指出,如果这样说,人类学的经典作品中,大部分是有历史的,例如早期马凌诺夫斯基在西太平洋的研究,博厄斯在北美印第安人的研究,都是有历史的。库拉圈、夸富宴,都是历史的习俗。没有涉及“历史”的经典人类学家寥寥无几,但是他们的研究多数并不是面对历史的“问题”……从学理层面,人类学关心的是人类生存的一般性规则;史学更多关心的是历史经验现象中的具体规则。正因为两者的各自缺陷,历史人类学才显得更有意义。问题之三是将“有人类学的史学等同于历史人类学”,史学家如果引用一点人类学家的语言和知识,这不等于历史人类学。人类学的长处和难点就在于其贯穿民族志和理论研究始终的整体把握……应当关注下层平民、连续的日常生活世界和当地人的看法,去批评国家和政治精英建构的历史、琐碎的事件历史和外人强加的历史观。②

第二节　音乐人类学的历史研究

在“新史学”思潮影响下,音乐人类学发展受其影响,不再局限于早期学术取向主要针对无文字的或当下存活着的音乐文化活动,而将视野和领域扩展至人类所有音乐文化事像,自然包括了音乐的历史研究。

因此,汤亚汀在其《音乐人类学:历史思潮与方法论》中论述:

20世纪80年代中期,有学者提出“从各种历史观点出发研究音乐应是当代音乐人类学(或民族音乐学)的目标”。但是音乐人类学学科的产生,从一开始就是建

① 蓝达居:《历史人类学简论》,载《广西民族学院学报(哲学社会科学版)》,2001年1月第23卷第1期。

② 张小军:《史学的人类学化和人类学的历史化——兼论被史学“抢注”的历史人类学》,原为2001年7月26—28日在中山大学召开的“历史人类学的理论与实践”学术研讨会论文,后发表于《历史人类学学刊》创刊号。

立在反对历史进化论和传播论基础之上，代之以非历史的功能主义，即排斥历时性、用共时性的功能的眼光来看待社会－文化现象。在以后的发展中，人们逐渐意识到，空间与时间，或地域与历史，是两种不同的维度。因此，研究社会行为（包括音乐行为）的历史的角度开始发展起来，如把音乐文化解释为历史发展的结果。以前史学——或更加广义的人文学科——与社会科学的差异，现在开始缩小，社会科学家认识到了历史的重要性，史学家也日益认识到社会环境对历史事件的影响。强调从各种历史观点出发研究音乐，也是当前音乐人类学界的一种重要倾向，而从前该学科往往专注于现实社会与文化。学者们从不同角度介入历史维度。

首先是20世纪七八十年代以内特尔为代表的“变化说”。他提出研究历史变化的两种方法：1）重建过去的事件，即比较音乐变体，重建音乐史；2）观察现时的变化，即观察所谓的“文化移入”。人们已试图划分出变化的类型，梅利亚姆首先提出，可区分出从一种文化内部激发的变化，以及由于同其他音乐和文化接触而发生的变化。人们多关注后一种变化，因为可观察到的种种事件，通常都含有急速发生的、容易描述的文化间的接触。从内部激发的变化则可能较缓慢，产生自大量的个人行动，难以让文化局外人描述，也难以组织成模式。他还归纳了一些时间－空间的判断标准，如空间方面的“音乐区”、时间方面的“时代区域”和“边缘残存”。他在变化说方面最著名的是西方影响所带来的三种不同变化，即西方化、现代化和文化融合。

1980年代末，在西方新史学整体观的影响下，赖斯挑战梅利亚姆的声音—概念—行为的三分模式，提出了历史构成—社会维持—个人作用的整体模式。他的“历史构成音乐”包括两个重要过程：1）对某地某时的音乐作共时性研究，即在现时研究中重建作为过去遗产的历史形式。这不是通常的借古喻今，而是反过来以今观古。2）对音乐变化或音乐史作历时性研究，即研究随时间变化的过程。接着，内特尔从西方对非西方音乐文化的影响，看后者的变化，他还从结构主义人类学角度介入历史，即以音乐外因的切分－分布法，探讨西方艺术音乐文化的深层结构，但着眼点在于共时性，即历史在当今的表现。

1990年代初，纽曼提出了音乐人类学现代音乐史的三种历史范式：1）反思的音乐史，即学科学术史，史学家成为主题；2）解释的音乐史，即传统意义的音乐史，音乐文化是历史的主题，即论述音乐文化的变化，适应或维持，论述者是局外人；3）内在的音乐史，历史成为音乐的主题，音乐仅仅是构筑历史的手段，不注重音乐本体，而着重于历史信息，即论述音乐创造者和消费者，以音乐反映社会历史。在实际写作中三种范式可能会联合使用。他的三种范式都有研究可以为证：1）出现了总结民族音乐学－音乐人类学的热潮；也出现了各国各民族总结自己的音乐学－民族音乐学的热潮。2）各种研究纷纷增加了历史视角或各种音乐史的重建。3）从非音乐的历史角度重建音乐史、或甚至社会历史，如文化赞助人、大众媒介等角度，

从音乐文化看历史发展。

明确提出“历史音乐人类学”这一名称的是英国音乐人类学学者韦迪斯，他认为这一门学科有两个目标：1)揭示历史事件；2)按照变化的过程研究各个事件之间的关系。近年来，波尔曼又提出了“音乐人类学的史学”这样的名称。而更多的研究则是直接从西方新史学的新视角吸收灵感。[①]

历史音乐人类学的概念在中国学界也引起了一定程度的讨论。例如，沈洽在其《民族音乐学10年》[②]提出“文化史性质的研究”。继之，伍国栋在《民族音乐学概论》中论述了“音乐事像的历时观”[③]。接着，洛秦在《民族音乐学作用于历史研究的理论思考和实践尝试》[④](详见附录)中提出，音乐人类学的“音乐是文化”的观念就是将历史的音乐人和历史的音乐事像背景化、情节化和过程化。赵志安在《民族音乐学历史性研究述见》[⑤]认为，民族音乐学同样需要历时层面的研究，它是取历史问题为主要对象，视音乐为一种持续存在的和作为社会文化历史组成部分的艺术形式，来探索音乐的历史存在状况及其发展规律。项阳的《音乐史学与民族音乐学论域的交叉》[⑥]呼吁，综合、立体的研究是一种趋势，无论音乐史学与民族音乐学侧重于哪一个层面，研究方法都不会是单一的，具体问题应做具体分析，以确定合适的研究方法与手段。音乐史学与民族音乐学在论域和研究方法上的确存在着诸多交叉的成份，我们应该拓展思路，不必太在意何为“史”、何为“论”，要充分重视这种史论结合、纵横交错、全方位进行研讨的方式方法。面对两者论域和研究方法的交叉，解决更多的学术问题才是我们的本意。李延红的《民族音乐学的“历史研究”》[⑦]对国内外民族音乐学界的学术动向进行了简略梳理，并试图阐明其于我国传统音乐和少数民族音乐研究的积极影响。

虽然“历史音乐人类学”作为一个概念的提出似乎具有所谓“学科”的意义，而事实上它如同人类学的史学化一样，从严格的意义上说，其不过是一种研究的视角或领域，只是历史的纬度注入了音乐人类学的范畴。

特别是从音乐人类学的“中国实践”和“中国经验”来说，对于具有数千年音乐

---

① 详见汤亚汀：《音乐人类学：历史思潮与方法论》，上海音乐学院出版社，2008，第334—336页。

② 沈洽：《民族音乐学10年》，载中国艺术研究院音乐研究所编《中国音乐年鉴》(1990年卷)，济南：山东教育出版社，1990。

③ 伍国栋：《民族音乐学概论》，北京：人民音乐出版社，1997。

④ 洛秦：《民族音乐学作用于历史研究的理论思考和实践尝试》，载《中国音乐学》，1999年第3期。

⑤ 赵志安：《民族音乐学历史性研究述见》，载《中国音乐学》，2001年第3期。

⑥ 项阳：《音乐史学与民族音乐学论域的交叉》，载《新疆艺术学院学报》，2003年第1期。

⑦ 李延红：《民族音乐学的“历史研究”》，载《音乐艺术》，2006年第3期。

文化历史的中国学界而言，这种学术视角或方法并不新奇和缺乏，与音乐人类学有着相似的研究对象或领域的中国传统音乐研究从来是音乐学界的学科主流，文化分析或历史研究一直是学术的主体内容。如果说历史学与人类学的"结盟"在中国音乐学术研究中的价值和意义，主要体现在音乐历史研究的人类学倾向的显现。

笔者不断地强调，所谓"历史"，其事实上就是"历史学"。虽然从真理的角度来说，历史是人类社会过去发生的所有的现实存在。然而，我们所认知的历史，都是"被再书写"而成的"历史"。因此，任何可知的历史，都是历史学。也由于历史学的撰写方式和观念必定受到不同历史阶段、特定社会与文化环境，以及书写者个人的各种因素制约，历史就是一个不断被再认识、再书写的过程。正如汤亚汀在其《民族志新写作与历史重构的故事——〈民族音乐学与现代音乐史〉译后》[①]明确指出，从这本著作的 15 篇文章可以看出："民族音乐学关注的'重点已经从对音乐结构的分类、描述、解释，转向了力图理解作为文化的音乐'(Cooley，1997)。"

笔者曾论述，"整体史"的角度来审视历史，将历史作为"静态化"分析手段，促使史学研究及其考察的对象更为深入和全面，这种"去历时化"的阐释理念事实上就是"人类学化"的倾向。其根本就是叙事方式的改变，也即人类学的民族志方法进入了历史研究之中。同样，人类学的历史化也正是为了"解决传统民族志缺乏历史感的问题，努力使描述历史化是后现代主义实验民族志着力的一个主要方向。"[②]因此，我们从《写文化》旗帜人物克利福德如是说："民族志是混合的文本活动，它跨越不同的体裁和学科。"[③]这种新出现的跨学科现象，"它的权威和修辞已扩展到许多把'文化'当作描述和批评的新的问题对象的领域。"[④]

历史研究的人类学化的一个重要标志就是民族志方法，即历史的田野工作和历史的民族志写作，其改变传统史学的范畴和手段。历史研究的民族志方法将平民与社会生活内容、田野考察与对话的方式引入其中，从而对历史进行思考、叙事和阐释。因此，在历史的民族志方法中，精英与平民同等、文本与对话同等、实证与阐释同等。

如上所述，历史研究的人类学化主要特征之一，就是叙述方式的转变。学者曾这样论述，历史研究的"人类学转向"是新叙事史的形式之一。这种人类学取向更主要的影响是，促使历史学更关注人类学意义上的文化事物。由于传统研究方式

---

① 汤亚汀：《民族志新写作与历史重构的故事——〈民族音乐学与现代音乐史〉译后》，载《音乐艺术》，2008 年第 3 期。

② 张海超、刘永青：《论历史民族志的书写》，载《云南社会科学》，2007 年第 6 期。

③ 克利福德：《导言：部分的真理》，载克利福德、马库斯编：《写文化——民族志的诗学与政治学》，北京：商务印书馆，2008，第 55 页。

④ 同上，第 31 页。

秉承的学术理念，非“精英”、非“艺术”、非“正统”的内容基本是被排斥在音乐学思考和音乐史撰写之外的。因此，笔者注意到，20世纪三四十年代上海俄侨“音乐飞地”曾在上海乃至中国近现代音乐历史上的重要作用尚未得到应有的关注。在精英历史书写方式的各类《中国近现代音乐史》叙述中，人们能看到的仅有两三位对中国专业音乐教育和创作曾做出过贡献的俄侨音乐家的介绍。然而，从笔者对其历史叙事及其文化意义阐释论述[①]中可以理解到，俄侨“音乐飞地”社会及其生活的存在和支撑，不仅是这几位重要俄侨音乐家是对于西方音乐文化在中国的传播的贡献得以实现的基础，更重要的是，通过这一论题的探讨，在分析和理解俄侨“音乐飞地”的不同功能和价值的同时，对于认识中国音乐的现代性转型过程有着积极的意义。正是由于传统学术的“历史叙事”的立场不同和以往学术在意识形态上的历史局限，我们对中国近现代音乐历史的整体性面貌的认识是残缺不全的。“艾吉莫(Goran Aijmer)曾作过这样的论述：历史的叙事常常是当今政治话语的一部分，并因此涉及当今的关系。不同的见解——政治的、经济的或宗教的——它们恰好是叙事者生活世界中的，被转变成一种历史的语言和修辞，因而获得了新的力量。”[②]因此，新的叙事方式对于我们提高、深入和进一步完善对历史的“真理”认识具有积极的作用和价值。

笔者尝试以《音乐文化诗学视角中的历史研究与民族志方法》对20世纪三四十年代上海俄侨“音乐飞地”进行了历史叙事及其文化意义阐释。文中论述到，当时旅沪俄侨的“文化和经济自救”，使得他们在法租界的生活俨然犹如在家乡俄国，时称“东方彼得堡”的俄侨“飞地”已经成型。俄罗斯民族具有优秀的文化艺术传统在“飞地”营造中起到了极其重要的作用，音乐在其中承担起各种不同功能作用，包括音乐作为职业，专业音乐教育，业余爱乐培训，文化社团和俱乐部活动中的必不可少的项目，音乐演艺活动与娱乐，宗教活动中的歌咏，音乐成为了维系俄侨社会的核心纽带，从而自身也构成了旅沪俄侨“离散”群体中的“音乐飞地”。

分析上海俄侨“音乐飞地”的构成，其主要分为两大来源，一是居住于上海的俄侨，这是“音乐飞地”的最主要和核心部分；另一是前来上海在俄侨“离散”群体社区中从事音乐活动的俄国艺术家。在相对稳定生活在上海的俄侨“离散”群体中，音乐对于社区的维系作用主要体现在几个方面。第一类以音乐作为生存职业，这类俄侨以音乐为生，在不同层面的音乐活动中赢得地位或维持生计；第二类以音乐作

---

① 洛秦：《音乐文化诗学视角中的历史研究与民族志方法——20世纪三四十年代上海俄侨“音乐飞地”的历史叙事及其文化意义阐释》，载《音乐艺术》，2010年第1期。

② 张小军：《史学的人类学化和人类学的历史化——兼论被史学“抢注”的历史人类学》，载《历史人类学学刊》，创刊号。

为感情交流和社交方式，此类音乐活动成为了各类社团活动的重要手段，通过艺术的形式加强民族感情和保持传统习俗；第三类以音乐作为灵魂洗礼的宗教内容，主要是通过教堂唱诗和宗教圣咏的手段，支撑着俄罗斯东正教或其他俄侨宗教信仰及其活动。

从阐释的层面来看，“音乐飞地”作为俄侨“离散”族群的重要“自救”方式体现在三个不同层面：即“经济自救”——体现为“身的自救”的生理本能的需求，“文化自救”——反映为“心的自救”起到维持血缘与传统的社会功能；而“精神自救”——则呈现出“灵的自救”促使“离散”族群“归化”至精神、信仰和宗教的境地，以此凝聚了民族性的统一。这三方面的“自救”方式主要是在俄侨社会内部完成的，也是“离散”族群自我经济、文化和宗教信仰的需求。因此，这一视角中的俄侨“音乐飞地”作用则属于“内向性”的，其未涉及“离散”社会与外界的关系。如果将此“音乐飞地”安置于一个更为宽阔的社会和文化视野中来认识，我们似乎可以看到其同样具有“外向性”的作用。它不仅是“自救”，体现为“文化避难：‘飞地’音乐作为心灵慰籍与精神支撑”，而且在与中国本土社会和文化互动中，促成了“文化传播：‘飞地’音乐与自身民族文化的输出与传播”，以及形成了“文化认同：‘飞地’音乐文化与本地传统的渗透与融入”。[①]

通过以上个案的例证，我们可以认识到，历史研究是一种探索真理的途径。然而，真理永远只能被接近，而不能获得。这也就决定了人们对于真理的认识永远只能是部分，而非全部。民族志正是体现这种真理的哲学本质的方式之一。克利福德在《写文化——民族志的诗学与政治》的“导言：部分真理”中指出，民族志的真理是部分的真理，其有承诺，但不完全，它表达了文化和历史真理的不完全性。[②] 笔者认为，克利福德对于民族志“部分真理”的论述恰好表述了历史真理的真实性。因为历史不能全然“真理性”的再现，任何历史文本都是“部分真理”，任何历史再书写者，以及历史阅读者都只是在部分地认识“真理”。因此，在以新的叙事方式来“重构”历史的过程中，文化意义的阐释成为了民族志写作的核心。通过对阐释的方式来建构不同历史时期、社会环境和个人心中所认识的历史“真理”。[③] 这也正是“新史学”视野下的音乐人类学与历史研究的关键所在。

---

① 洛秦：《音乐文化诗学视角中的历史研究与民族志方法——20世纪三四十年代上海俄侨“音乐飞地”的历史叙事及其文化意义阐释》，载《音乐艺术》，2010年第1期。

② 克利福德：《导言：部分的真理》，载克利福德、马库斯编：《写文化——民族志的诗学与政治学》，北京：商务印书馆，2008，第35页。

③ 同①，载《音乐艺术》，2010年第1期。

附录　民族音乐学作用于历史研究的理论思考和实践尝试[①]

洛　秦

前　言

在查理斯·利基的《人类的起源》(*Origin of Humankind*)一书中读到这样一段文字：

> 每一个人类学家都梦想能发掘出人类远古祖先的一副完整的骨架。可是，对我们大多数人来说，这个梦想还没有实现。死亡、掩埋和石化等变幻莫测的因素导致了人类史前时代记录的贫乏和破碎。离体的牙齿、单块的骨骼、破碎的头骨片成了重建人类史前时代故事的主要线索。尽管这些线索的不完整使人灰心丧气，但是我并不否认它们的重要性。如果没有这些线索，我们就无法叙述人类史前时代的故事了。[②]

这段文字给了我不少启示。人类起源研究的情况是这样，人类社会历史的研究不也是这样吗?!

音乐历史的研究也是如此。音乐历史学家都希望能再现过去音乐历史的完整面貌。可是，对我们来说，这只是个梦想。许许多多的因素导致了许多人类音乐历

---

① 此文发表于《中国音乐学》1999年第3期，即笔者美国留学回国的第二年，是国内音乐学界讨论历史学与音乐人类学(当时我也称之为民族音乐学)关系较早的文章。十年过去了，本文的认识和观点眼下依然还具有一定的价值和意义，故作为附录。

② 查理斯·利基：《人类的起源》(*Origin of Humankind*)，上海科学技术出版社，1996，第1页。

史记录的贫乏、破碎和消失。就像人类学家那样，这些“离体的牙齿、单块的骨骼、破碎的头骨片”成了努力重建（而不是恢复）人类音乐历史的主要线索。尽管这些线索并不完整，但它们是那么重要。因为没有这些，我们就无法叙述人类音乐过去的故事。

音乐的历史是什么？怎么样来安放这些音乐历史中“离体的牙齿、单块的骨骼、破碎的头骨片”？我们今天要想从这些音乐历史中的“离体的牙齿、单块的骨骼、破碎的头骨片”中知道一些什么？也就是说，从什么角度或意义上来研究由这些线索提供的人类音乐的过去？

研究音乐历史毕竟不是人类学家们的重新安放和恢复这些离体的牙齿、单块的骨骼、破碎的头骨片。安置离体的牙齿、单块的骨骼、破碎的头骨片都是有“规”有“矩”的，有严格的生理结构规定的，是什么就是什么的。也就是说，骨盆的残骨是不能放在头的位置、牙齿不能当作脚趾的。在这点上，有点像自然科学。但是，人类的音乐不是这样。它不是生物性的，没有一个我们早已知道的“规矩”。它不仅具有声音物理性，而且还是社会性的，更进一步说，它是文化性的。要研究与之相关的一切，包括那些早已消逝了的音符、散了伙的演奏活动、摸不着看不见的思想、意识和灵魂，这的确非常困难和复杂。音乐历史研究似如“雪上加了霜”式的工作。然而，我们又不能回避或弃之不管。

怎么办？

重要的不在于我们研究什么，而在于我们怎么样来研究。

一、简短的理论思考

当今民族音乐学中有许多研究的论题，其中之一就是“历史研究”。

按：所谓“论题”是一个没有结论，而且依然是在讨论之中的事，它很可能是永远没有答案的。在英文中，用 Issue 一词来区分 Problem。Problem 在我们中文里作“问题”解。问题是需要解决的。而“论题”不是问题，它所关心的事是一种现象，是一种人对事物认识的思想和方式。所以，“论题”不含有解决的意思，它所具有的是讨论意义和理解性质的。[①]

因此，在这篇文章中，我想以民族音乐学为基点，从怎么样研究的角度来讨论这个音乐历史研究的论题。

以民族音乐学来研究历史涉及到两个方面的讨论：什么是民族音乐学？为什么要用民族音乐学来讨论历史研究？即民族音乐学能帮助“历史研究”解决什么？

---

① 原来考虑将这段“按”放在尾注中。但是，后来觉得这是一个重要的概念，安置在正文中给予说明更为好一些。

在我看来，从一定的角度来理解，民族音乐学作为一个学科的概念是模糊的。学科指的是一个科学研究的领域。如自然科学中有数学、物理学、化学，人文科学中有社会学、哲学、心理学等。这些学科对自身研究的对象、内容、范围有非常明确的规定。如数学是一个研究空间形式和数量关系的学科，它的研究对象是数；心理学研究的是人的认识、感情、意志等心理过程，以及能力和性格等心理特征，它的研究对象是心理活动。那么，民族音乐学研究的是什么呢？

对民族音乐学学者们有过许多界定。虽然在将音乐安放在文化背景中来研究这一点上，目前大家都是达成共识的，但是，事实上这一点并不是一个学科的性质。作为一个学科，它要有一个非常具体的研究对象、内容和范围。无疑，民族音乐学研究的是"音乐"。可是，音乐学研究的对象也是"音乐"。或许，因为民族音乐学，英文 Ethnomusicology 中的"Ethno"是前缀，所以有人把它看成是音乐学的一个分支。如果将民族音乐学作为音乐学的一个分支，它将与体系音乐学中的音乐美学、音乐心理学、音乐社会学等并列。然而，又有了问题。体系音乐学中的每一个分支都有自己明确的研究内容，它们分别从美学、心理学或社会学的角度来研究音乐，那么，民族音乐学的角度是什么？是文化吗？文化是一个什么概念？它是一个包罗人类一切生活和活动万象的极大、极宽泛的概念。这些审美、心理或社会因素，包括音乐自身都是文化。所以，从研究对象和内容来将民族音乐学视作为音乐学的一个"分支"似乎有些困难。

从研究范围来看一看，目前的民族音乐学有两个特征，其一是着重于研究欧洲古典音乐以外的音乐，其二是着重于研究现在活动着的音乐现象，即强调的是共时概念上的研究，而非历时性的讨论。在民族音乐学摇篮时期，其研究范围的非欧洲（古典）音乐性是很突出的。而到了现在，这个特点已经开始缺乏"特点"了。跨越欧洲古典音乐的纯技术性分析，摆脱一味地对某一作品、某一作曲家进行孤立地历史考证，而将交响作品、演奏活动和作曲家的思想与当时、当地的民俗、社会、政治，以及经济等复杂因素联系起来认识和理解，开始受到许多学者们的关注。诸如贝多芬音乐中的民歌因素、莫扎特歌剧的社会意义等诸如此类的研究已经出现。作者本人也做过民间音乐对海顿创作的影响、门德尔松从美术作品中获得灵感创作《芬格尔山洞》等研究的尝试。所以，民族音乐学也开始包括对欧洲古典音乐的研究。民族音乐学的另一个特征是强调共时概念上的研究。的确如此，民族音乐学的起家就是建立在研究现在活动着的音乐上的。但是，民族音乐学中历史题材的研究也不少。迈耶尔斯（Helen Myers）主编的 *Ethnomusicology: An Introduction* 的姐妹篇 *Ethnomusicology: Historical and Regional Studies* 就是一本民族音乐学中历史题材研究的专集。虽然，这本专集中收录的不少文章并不是以民族音乐学的方法来研究历史的，但是，它至少说明一点，民族音乐学同样也关心历史问题。还有许多诸如"黑人音乐史"、"爵士音乐史"等都是民族音乐学关心的。也因此，有

学者提出 Historical Ethnomusicology，即“历史民族音乐学”。

按：我本人并不欣赏“历史民族音乐学”的提法（说实话，我也不怎么欣赏“民族音乐学”的称谓。如果它是一个学科的话，民族音乐学所具有的性质更应该是“音乐学”。这将在日后再论）。民族音乐学的视角对音乐历史的研究有许多有益的作用，也是我这篇文章讨论的论题。但是，把它作为一个“学派”来对待，似乎有点滑稽。就像“城市民族音乐学”，如果城市是它的研究内容，那么，我们应该有“农村民族音乐学”。这样的话，还会有“工厂民族音乐学”、“剧场民族音乐学”、“街头民族音乐学”、“女性民族音乐学”、“同性恋民族音乐学”，简直可以没完没了。威德斯（Richard Widdess）在 *Ethnomusicology: An Introduction* 中有一篇“Historical Ethnomusicology”的专论。可惜除了“文献研究”、“乐谱解读”、“译谱”和“分析”等传统音乐学的套数，看不出有实质性的民族音乐学思想在历史研究问题上的作用。当然，术语的提法可以商量，但是，历史研究在民族音乐中是一个不小的论题，这一点是无疑的。

因此，民族音乐学的“学科”界线越来越扩展，同时也越来越模糊，以至于很难从学科研究范围的意义上来给予严格界定。

方法论也是学科的一个重要方面。民族音乐学非常年轻，也因此富有活力。由于年轻和具有活力，它是那种接受型的。民族音乐学的发生发展是与许许多多的人文思潮的理论和其它学科密切相关的。其中最主要的是受了人类学，以及语言学和心理学的重要影响。所以，民族音乐学也就是音乐人类学。以下就是音乐人类学的发展过程：19 世纪前的文艺复兴的人类学、启蒙运动的人类学和“人的科学”、和谐的普遍性、音乐的共性历史，19 世纪的人种学、人类学、进化论、比较音乐学，20 世纪初期的人种描述主义、田野工作和参与地观察、文化区域和音乐文化、扩散论、功能主义和结构功能主义、心理人类学、行为主义，20 世纪晚期的文化变迁、文化生态学和新进化论、结构主义、认识人类学/民族科学论、符号人类学、演奏、经验和沟通、马克思主义人类学、反映论的人类学、批评人类学等等。然而，英文中常说，“a coin has two sides”。是这样，事物总有其两方面的特性。民族音乐学受益于众多学科，同时也受制于它们。除了 Transcription（译谱）和 Analysis（音乐分析）技术手段外，民族音乐学没有任何自己的方法论。

民族音乐学是什么呢？我认为，确切地说，民族音乐学是一种观念、一种思维和一种思想。民族音乐学将音乐作为对象，从这一个特殊的角度来认识人自己、他的社会和他创造的文化。这样来认识和理解音乐的观念或思想是半个世纪以前没有过的。因为传统的音乐学所关注的是音乐作品本身，即音与音之间的纵横关系。关心的是音乐“是什么”，而且是一个在狭义上的“是什么”。这种意义上的询问，在过去特定的历史条件下，人们认为是唯一可行的，而且对于那个技术层次上“是什么”的回答也是满意的。例如，读者们习惯于阅读“小调性质的第一主题需要一个

关系调上的第二主题来呼应"之类的文字。人文思想的发展，或者说进步，人开始对那些单独、孤立地认识事物的方式不再满足。"我们是谁？我们从那里来？我们又到哪里去?"的迷惑越来越强烈地叩问着人自己。最突出的认识是，当代人注意到抽象、普遍、理性的启蒙人并不存在于所有的文化和地理环境中。人文思想开始经历一次深刻的转折。这种转折意味着由人类看"他异"——对于自然万物尊严的价值肯定；由个人看"他异"——对他人的价值肯定。观念开始改变，思维方式开始改变，思想认识开始改变。对音乐的理解也是随着这些对人自己、对他的文化的理解的改变而提高的。从 18 世纪的猎奇心态来收罗非欧洲音乐到 20 世纪中将音乐理解为文化，事实上是一个观念上的改变，而不是研究内容的转移。因此，民族音乐学这个术语的提出是建立在对音乐的新认识的基础上的，是一种对人类任何音乐的内容和形式排除文化价值判断的认识。它的思维角度是从较为广阔的意义上来询问音乐"是什么"，音乐是"怎么样"产生、传播和作用的，由此来解答音乐"为什么"在不同地理环境、文化环境中会表现出这样或那样的方式、功能等。这样的理解角度是思维和观念的问题，而不是学科或领域或方法论的问题。这是因为我们继承传统，但是又不满足传统观念和思维的局限性而迈出的一个新路子，为的就是希望对音乐复杂的现象有更深入的了解，去认识音符背后所蕴藏着的更本质的东西，来接近人类生活中的 Universal（普遍或一般)的"真理"。

在这样一个观念和思维的基础上，民族音乐学者对其研究的内容和对象就有了更为宽阔的范围。我们可以解放自己以往仅着重于研究现在活动着的音乐现象的局限。历史内容也同样可以从民族音乐学的角度来认识。在过去的很长时间里，音乐史的研究是以传统音乐学，也可以说是以历史音乐学的思维方式来进行的。在中国，无论是研究欧洲古典音乐还是中国音乐史，其方法大多是历史音乐学的。这种方法是以"实证"为座右铭的。对中国古代音乐史的研究更是"实证"主义加"乾嘉"学派。这样的研究是博物馆风格的，历史材料、事件、人物是被陈列着的。它像是按历史时期和朝代划分的百科手册，是知识性的。也就是说，过去的音乐人、音乐事、音乐作品只是在一个"是什么"的认识层次上的。

我个人认为，历史就像是一个故事。它不是小说里虚构的故事，而是实实在在存在过的真实的故事。历史中的人物和事件就如故事中的人物和事件，如若只告诉读者某人是什么、某事是什么，那便成不了故事。故事是有情节的，是有故事的。也就是说，故事告诉读者的是人物、事件是怎么样来、怎么样去，为什么这样、为什么那样的。历史就是过去的故事，人们对它的兴趣也是像读故事一样，想知道其中的人和事的来龙去脉，与之关联的喜怒哀乐。当然，历史和讲历史是不一样的，这就像故事和讲故事之间的关系。

读过女作家王安忆的一篇文章《故事和讲故事》。其中的一些论述说得很好。她说：

> 作品意义的关键便不在于这故事是由多少人的命运传达，而在于这故事本身包含了人的命运，人的命运本身又包含了故事。于是，“多少人”便是极不重要，极不需炫耀的了。而多少人的命运有机地交织在一起，成为一体，成为一个故事。并非是故事须多少人的叙述才能完善，而是故事本来就是多少人的故事……难说是多少人的命运为这故事准备，或者这故事为多少人的命运准备。讲故事的方式是隐在故事本体之中，看起来，就像没有讲叙者似的，这才是故事与讲故事最本质的关系。①

王安忆叙述的落脚点是说，故事中的人物的多少不是主要的，重要的是故事要以其自身来讲述故事，这样一来，内容和形式在这里都消失了，融为一体了。那么历史和讲历史也是如此。关键不在于我们手头上的材料有多少，多有多的讲法，少有少的讲法，重要的是要将现有的历史的人物和历史的事件故事起来。这些过去的故事是有背景的，有情节的。背景和情节有大或有小，这取决于我们拥有的材料有多少，但是，这些材料一定是需要情节化的。这里讲的情节并不是小说中的浪漫或悲剧细节，而是事情发生、发展、变化的过程和道理。

民族音乐学的“音乐是文化”的观念就是将历史的音乐人和历史的音乐事背景化、情节化和过程化。民族音乐学重要学者内特尔在历史音乐学和民族音乐学之间做了一个明确的分界。他说，历史音乐学强调的是“Content of Musical Change”，而民族音乐学关注的是“Process of Musical Change”②。意思是说，民族音乐学研究的是事物发生、发展和变化的过程，而不像历史音乐学那样，仅仅只是对变化的内容感兴趣。民族音乐学所注意的“过程”就是事情的故事和情节。采用这种对“过程”关注的思维来认识历史，历史便就有了故事。

历史作为故事不只有情节的历时性发展，也同时具有共时性延伸的容量。与某人某事有关联的任何“蛛丝马迹”现象都将是历史情节发展和延伸的因素。民族音乐学的横向、共时性特征也为音乐历史研究开阔了思路。然而，民族音乐学对“过程”的关注和它的共时性特征看起来还都只是一个观察事物的侧重点问题。但是，在我看来，事实上在这种侧重点后面所蕴藏的核心思想是一个认识事物的高度问题。我所欣赏的史学思想是带着问题去研究所掌握的历史材料。也就是说，不是去收集、罗列材料，而是以材料来说明和解答我们所关心的问题。进一步，这个解答是有理论基础的，它是与我们关注的问题所涉及的社会和文化的结构和背景

---

① 王安忆：《王安忆自选集之四》，北京：作家出版社，1996，第335—336页。

② Helen Myers ed., *Ethnomusicology: An Introduction*, New York: W. W. Norton & Company, 1992, p. 220.

相对应的。只有这样的解答才可能会对历史问题的认识和理解具有一定的高度和深度。从而,我们的历史研究便有了从特殊转向一般、个别转向整体、叙事转向分析、知识转向思想的性质。任何有思想的小说家、社会学家、哲学家所阐述的那些有关人生、社会和人类的深邃哲理,并不是他们构造出来的,而是他们发现的。历史学也是这样。巴勒克拉夫在其《当代史学主要趋势》中阐述了一个至关重要的观点:"如果说有的历史学家从资料中看不出有结论性的东西,那是因为他根本没有去寻找,而不是里面没有。"①

将民族音乐学和历史研究组合在一起,不是一个简单的 1+1=2 的事,而引导出来的却是 X+Y=Z 的另外一个数字。这个新的数字 Z 就是以上所述的音乐史学的思想。这种组合不是数理逻辑在数量上的简单加法,它更像是一种物体品质上的从量变到质变的化学反应。这种"化学反应"的结果是一个学者对事物认识和理解的累积。当然,这种理论认识的累积是需要不断实践、不断锤炼和提高的。没有理论的实践是缺乏深度和没有思想的,同样,没有实践的理论是空洞和虚弱的。因此,作者对自己现阶段对民族音乐学与历史研究论题上的理论认识做了一些实践尝试。

二、实践尝试的一个例子

以下是作者在美国肯特大学所做的民族音乐学博士论文。该论文就是在以上所述的理论思考的基础上,取中国古代音乐和戏曲为内容,以民族音乐学为视角来进行的一项尝试性研究。论文是用英文写作的。美国密执安大学已经在 1998 年以博士论文版刊出,并且向美国各大学图书馆发行。由于篇幅和精力所限,作者仅将论文的"引言:问题的提出"部分译成中文,以实践例子来支持作者对民族音乐学与历史研究这个论题在理论上的思考。

洛秦博士论文《昆剧,中国古典戏剧及其在社会、政治、经济、文化环境中的复兴》的"引言"部分选译如下:

引言:问题的提出

肖斯塔科维奇曾声称:"没有任何艺术是能够脱离意识形态的。"这段话非常典型地阐述了肖斯塔科维奇当时居住的苏维埃社会主义共和国联盟所要求的艺术和意识形态的关系,以及音乐在特定的社会和政治环境中的重要作用。从客观的学术角度来说,音乐的社会和政治意义或者功能是其许多范畴和内容之一。人创造

---

① 杰弗里·巴勒克拉夫:《当代史学主要趋势》,上海译文出版社,1987,第 81 页。

了社会，一个社会的特定自然和人文条件创造了特定的文化，音乐就是这个大的文化中的一个产物；反过来也是顺理成章的，音乐作为文化的一类必定会反映或表现它所生存的社会、文化环境的重要特性。

音乐作为“礼”、作为“教”的相辅相成的作用，在中国古代社会和文化中占有独特的举足轻重的地位。《乐记》说：“凡音者，生于人心也；乐者，通于伦理也……是故审声以知音，审音以知乐，审乐以知政，而治道备矣……是故先王之制礼乐也，非以极口腹耳目之欲也，将以教民平好恶，而反人道之正也。”[①]

在近现代的中国音乐社会中，情形也是相似的。那种由西方传来的，将音乐独尊为纯粹的审美对象是不占有主导地位的（其实，音乐在西方也不单纯是审美的）。那是由特定的历史条件、经济基础、政治环境以及继承下来的文化积淀所决定的。自 1937 年以来，毛泽东主席的《在延安文艺座谈会上的讲话》一直是中国文艺政策的纲领。解决社会问题，教育大众思想始终是音乐艺术的主要目的。研究中国戏剧的美国学者麦克拉斯（Mackerras）有过这样一段叙述：“特别在中华人民共和国，表演艺术在很大程度上是与造就它的社会紧密地联系在一起的。因此，要理解中国当代表演艺术的作用和属性，必须考虑它的社会背景和环境。”[②]

人类学的发展和进步告诉人们，经济有先进和落后，人的行为和观念有不同，而文化的价值是平等的。人们要做的是去理解那些不理解的事和现象，而不是去评价和鉴定褒贬。因此，社会和政治作用意义上的音乐及其关联的艺术形式（比如戏曲）的讨论，是就事论事的，没有价值判断的，不是以积极或消极来区分的，也更是排除个人偏爱和感情色彩的。因为，音乐历史的研究（不论使用什么样的方法论）是一门科学；科学是具有客观性的，是一种理性的思考。所以，虽然分析的是事情的本质，但是说明的是一个社会的历史阶段和这个社会的文化现象。

本论文的宗旨也就是如此。作者选择了昆剧——中国古典戏剧为论题，通过对昆剧及其在社会、政治、经济、文化环境中的复兴的叙述、研究、分析和讨论，来阐述一种艺术与其生存环境的关系。

背 景 梗 概

昆剧是中国最典雅、最具文学性的戏剧。它盛行于 16 至 18 世纪之间。在音乐、戏剧和文学这三方面，昆剧在当时都到达了巅峰，它可以称得上是中国历史上成熟和完善的艺术表演形式。从戏剧角度说，昆剧建立了完整的舞台表演体系，脚

---

① 蔡仲德：《〈乐记〉〈声无哀乐论〉注译与研究》，北京：中国美术出版社，1997，第 11 页。

② Colin Mackerras, *The Performing Arts in Contemporary China*, Boston: Routledge & Kegan Paul, 1981, p. 1.

色制一直作用在今天的传统戏剧舞台上；昆剧发展了自身独特的舞台语言规范，它的唱腔道白的语音推动了中国音韵学趋于成熟；昆剧音乐创作是语言与音乐相辅相成的典范，又是音乐和词文完美结合的样板，从而形成了中国曲牌体音乐的特殊风格；昆剧的唱又怎么会例外呢？“水磨调”的演唱修养、“头腹尾”的吐字技巧、魏良辅十八节《曲律》规范给后世的传统戏曲和民族歌曲的演唱产生了巨大影响；昆剧的价值不仅在音乐，而且它的剧目中的不少是中国古典文学的经典。因此，在很大的程度上，昆剧包含了整个中国古典文化的内容。

昆剧辉煌了将近三百年。然而，从清初叶起，昆剧开始了衰落。在20世纪初的时候，由于复杂的音乐、戏曲、政治、经济以及文化等内外和主客观因素的矛盾和冲突，昆剧几乎已经死亡。

1950年初，“传”字辈艺人周传瑛一行七人流浪艺班无意之中为政府演出了一出《双熊梦》(即后世的《十五贯》)。这出原为多主题的谋财害命的传统戏，经作家们稍作改编后，突出了批评“官僚主义”、“主观主义”重点，响应了“戏曲改革”的政策和暗示了当时的一些不良作风，有益地教育了整个社会和群众。昆剧《十五贯》奇迹般地成为了“风云剧目”。国家总理周恩来给予了它很高的评价：“一出戏救活了一个剧种。”《人民日报》头版头条的总理评语不仅使得濒临绝种的“绚丽花朵”起死回生，而且还将这出戏推向了高潮，形成了激动人心的“人人争说《十五贯》”的局面和现象。昆剧得救了，并且盛行了。

突然而来的“史无前例的无产阶级文化大革命”使刚刚恢复元气的昆剧一下又成了主席夫人江青嘴中的“不出鬼的鬼戏”。漫长的“十年”“鬼戏”岁月随着 “四人帮”退出历史而结束。1976年之后，昆剧逐渐又返回舞台，还不断作为中国古典文化精髓的形象活跃于海外。然而，问题又出现了。怎么样把比称为“国剧”的京剧还“国剧”的昆剧投放到开放性的经济市场？昆剧团和昆剧演员在这样一个难题面前，有点束手无策。昆剧再次面临困境。古“国剧”的昆剧和近“国剧”的京剧合并为新“国剧”的“京昆剧”——浙江京昆剧团，两代剧种归并为一，目的是在经济市场中寻求生存。

昆剧在历史上的第一次兴盛，基本上是在强有力的文人集团作用下发生的；它的第一次危机，主要是在严酷的政治压力和无已回避的民族矛盾中出现的；昆剧的得救和再次盛行，根本是依靠了政府的政策和党的慧眼的力量，在《十五贯》现象的带动下形成的；它的第二次危机，完全是那十年全民族政治、精神灾难中的牺牲品之一；昆剧的再度复出、名扬四海，借助的是“改革开放”历史性决策的强劲东风而来的；它目前的情形，是一个特定的历史阶段和必经历史过程中求生存的结果。昆剧，一个中国古典戏剧的精华、中国古典文化的象征，就是在这样的社会、政治、经济环境中经历着它风风雨雨的历程。

它是宿命的，那就是文化。

研究重点和内容

昆剧无论在国内还是国外，对它研究的重点、精力和方向都是安放在作为一个历史戏剧或戏曲现象的位置来进行的，没有过从人类学的角度来认识它的性质、它的活动和它的经历。至今能见到的所有昆剧研究著述，或者是历史记录样式，或者是音乐唱腔解说性质的。比如，张庚、郭汉城先生的《中国戏曲史》(1992 年)中对昆剧的论述和陆鄂庭先生的《昆剧演出史稿》(1980 年)，这两部当今最权威的昆剧研究论著是历史记录样式的。武俊达先生的《昆腔音乐研究》是有关昆剧音乐最有影响力的著作，它是音乐唱腔解说性质的。对于昆剧剧团和演员个人的专题研究也几乎是空白。极其有意义的 20 世纪 50 年代的"《十五贯》现象"推动下的昆剧复兴论题更是从未被人注意。

因此，本论文将从前人尚未涉及的方向来讨论和研究昆剧。论文采用人类学，即民族音乐学的角度，也包括社会学的立足点，把昆剧的兴衰作为一种文化现象来认识它的性质、它的活动和它的经历。重点安放在讨论昆剧的文化现象是什么，分析它的发生、发展以及变化的过程是怎么样的，解释这种文化现象为什么会发生和变化的原因。这三个疑问式的思考一直贯穿在整个论述之中。

论文讨论的内容为两个方面，一是对集音乐、戏剧和文学为一身的古典艺术形式在文化上进行评述，另一是叙述一个艺人、一个剧团和一个事件的具体实例。

第一方面也就是论文的第一部分。为了对昆剧在文化上进行评述，讨论其发生、发展、兴盛的动力，虽然内容是历史性的，也就是时间性的，但是，采用研究的思路和形式不是时间性而是空间性、横断面的。第一、二章分别是分析昆剧所处的历史背景、发生的社会环境的根基；之后的四章从不同方面对昆剧这个文化产品进行分析，包括戏剧属性、语言特征和文学的关系、音乐结构，以及表演形式和演唱风格。

第二部分，即讨论的第二方面，是一个专题研究(结合作者数年来的"田野"考察和部分书面材料)。论文从分析昆剧的整体衰落的原因出发，叙述一个艺人、一个剧团、一个事件和一个结果的经历，来看本世纪昆剧在社会、政治和经济下的状况。与过去"兴盛"的三百年历史相比，第二部分的内容是眼前的，较少有历史感的，也更接近我们现在的。因为经历过风风雨雨的不少艺人还在，剧团还在，人们对那些惊心动魄的事件和现象还依然记忆犹新，艰难的表演和生活还在继续。虽然这段历史具有很强的"空间感"和"横断面性"，但是，论文这部分的叙述是时间性的，按历史顺序的。第七章分析了昆剧衰亡的内外因素，包括剧种自身、艺班之间、社会变化、政治压力和民族冲突等方面；第八、九、十章是第二部分的重点，即昆剧的复兴和《十五贯》现象；第十一章为"十年灾难"中的昆剧；第十二章讲述了"京"

“昆”合并归一过程的故事。

在最后的结束语中，作者指出，昆剧的经历作为一个文化现象是与中国古代以及近现代的社会、经济和政治条件、环境分不开的，它的故事是中国文化、社会和历史的一个缩影。论文的结论是，一种艺术，像别的文化产品一样，它的命运是不可避免地、紧紧地与它所生存的环境联系在一起，并且受着它的制约的。

昆剧，是一个典型的例子。

方　法　论

论文所采用的是综合性的研究方法，结合了人类学的思想、民族音乐学中研究历史的观念、社会学的某些视角和当代学术理论“环境分析论”(Contextual Analysis)。

“环境分析论”一直是文学批评中的一个重要理论，它同时也被其他学科所采用，特别是人类学。虽然对于理解“环境分析论”的性质和功能目前依然略有争议和分歧，但是，它的主要原则人们是达到共识的。“环境分析论”将一个论题作为Text[①](中文译成“文本”)安放在一个非常广阔的社会、经济、政治和文化的范围中来讨论。叙述一个事物与影响它产生和经历的环境之间的关系，也就是将该事物来进行“环境化”(Contextualization)处理的过程。本论文的理论分析手段也在于此。

“环境分析论”的“环境化”过程中有一个核心词和概念 Text。对它的理解和使用，法国批评家德里达(Jacques Derrida，1930—)有这样一段声明：“我发现，非常有必要来重新理解 Text 这个词的概念。应该将这个概念从一个具有普遍意义的角度来认识它，不受任何限制来表述和理解它。”[②]就像德里达所说的那样，Text 这个概念在目前的用途中，已经极大地扩展了它的原义，而引伸到诸如桌椅、树木之类都可以被看作为 Text。然而，Text 的根本的意思还是没有变，即一个事物和它的结构是由与之关联的、构造这个事物及其结构的所有成分所构成的。在这个意义上，任何作品或现象在任何范畴内都可以看作是一个 Text。因为它(们)

---

① Text，即“文本”，是从拉丁文 Textus 演化而来的。它的原义是一种编织物的织体结构。按照 Text 最初的意思和用法，它主要指的是“出版著作的正文，不包括前言、注释或附录”(见 *American Heritage Dictionary*，1983，p. 702)。多年来，Text 的使用越来越宽泛，已经用它来指别的含义。在文学分析中，它可以意为所有的文稿，包括对文稿的注释、鉴赏、批评文稿等。近年来，Text 一词的使用进一步扩大到任何主题或形式，如音乐、戏剧、诗歌，甚至想法、事件等。

② Herbert Kohl，*From Archetype to Zeitgeist*，Boston：Little Brown &Company，1992，p. 40.

的每一个关节和与之相关的联系都是特定社会和文化中的各种因素的反映。因此,这个层面上的 Text 概念被应用到了本论文的讨论之中。

通过对本论文的材料,即对叙述中各章节的"环境化"分析,可以看到,昆剧及其种种事件都是与其社会、经济、政治乃至文化的环境休戚相关的。从一个更宽的范围来看,昆剧在"环境分析论"的应用过程中是作为一个"线索"来编织有关的一切"构造物",从而从一定的角度来"重新结构"中国的过去和现在。由此,论文不仅对昆剧是什么、它是怎么样持续在所处的环境中的、为什么这个环境给了它这么多的修正等作了深层次的解释,而且帮助人们从比较广泛的意义上来理解中国的音乐、戏剧和文化。

严格地说,"环境分析论"不是一个方法论,而是一种思想。事实上,这种思想是与一些别的理论相关联的。法国社会学家 Mauric Halbwachs 在他著名的著作《论集合记忆》(*On Collective Memory*[①],1992)中提出了相关的见解。按照 Halbwachs 的理论,"集合记忆"指的是,一个特定社会群体在与之紧密相关的有机环境里,重建过去的过程中的一些个人记忆的总和。很明显,这个"集合记忆"与"环境分析论"持有非常相似的观点。民族音乐学的重要代表人物布莱金,在阐述音乐符号学的理论意义时,也提出了相同的看法。他说,无论一个符号是什么,它是怎么样被产生或接受的,我们所关心的是艺术的发生和进行过程,而不是它的内容或产品本身。原因是,这个艺术的发生和进行过程完全是与一个特定的文化环境所关联的,因为这样一个特定的文化环境是被一个社会群体所建立的,在这个文化环境中他们记忆着、经历着,而且依然还在实践着自己的艺术(1981: 185—194)。从"环境分析论"的角度来看释义学,同样会发现类似的观念。帕尔默(Palmer)也曾经论述:"一个'作品'总是印有人的'足迹'的,因为'作品'永远是人的作品"(1969: 7)。众所周知,释义学是一种理解"意义"的哲学和理论,它通过研究"意义"把人文科学各学科的研究内容和成果统一在一起,从而来"解释"人及其社会和文化环境对"作品"所产生的意义。所以,"解释"是经验性的,也是认识论的。任何社会(非自然界)的事和物都是人(集体的人)的所作所为,都是他(集体的他)的思想的结果。没有任何社会的事和物能够脱离人和他的环境。

同样的思考当然也涉及到民族音乐学。梅利亚姆的"行为模式"是结构主义的思想:声音、行为和观念三者是一个关联和制约的关系。这种结构性关系的思想也将被运用来辅助本论文的理论构想。

昆剧作为剧种是一个产品,在与之相关的一切活动、事件和现象的环境(Context)中,它是一个 Text。

---

① 英文版。法国"社会学遗产"丛书之一。由美国纽约州立大学社会学教授 Lewis A. Coser 翻译为英文,The University of Chicago Press 于 1992 年出版。

这些活动、事件和现象是由特定社会和历史阶段中人的行为作用下所产生的，相对于具有集合意义的人的行为，活动、事件和现象是 Text，而集合行为是 Context。

进一步，这一系列的行为是由特定条件下的观念、思想和意识所指导的，这些观念、思想和意识是 Context，而行为是其中的 Text。

结构的关系并没有到此为止，论文强调昆剧命运是宿命的，那就是文化。那么，对于昆剧来说，中国的文化是什么呢？在作者看来，在昆剧宿命的问题上，中国的文化是一个更大意义上的 Context，这个 Context 是由儒家礼乐功能学说、出世的老庄哲学中的一部分、毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》的文艺政策、马克思关于意识形态是上层建筑的思想的总和所构成的。面对这样一个 Context，所有的其他，都是在不同层次和程度上的 Text。建立这样一种结构关系的目的是什么呢？作者不仅希望从论文所论述的内容、采用的形式和表达的思想，来阐述一种艺术与其生存环境之间关系的理论，而且，更是希望通过这样一种视角，促使作者自己、也包括读者来加深对中国民族传统、历史以及文化的了解和认识。

如前所说，“论题”不是“问题”，它是没有答案的，是需要讨论，需要来理解和认识的。本论文的宗旨也就在此。

有关“昆剧”和“昆曲”的术语说明

在大量各类中英文文献中，“昆曲”一词已被广泛地误用来说明“昆剧”。人皆所知，“曲”指的音乐、曲调、唱腔等；而“剧”是戏的意思，说的是一种舞台表演形式。所以，唱昆曲无疑是不错的，而演昆曲就有了问题。将演昆剧说成是演昆曲的不严格、不规范的说法，在民间是无法苛求或挑剔的。诸如“唱京剧”此类的词语，人们习以为常。但是，作为学术研究，词、字以及术语的规范和严格使用是必须的。历史文献中词语难解的情况大量存在，不能排除历史上曾经误用或使用随意性的可能。加强学术的严谨性、准确性，也为了减少后世的疑惑，本论文在论述中，严格区分“唱昆曲”和“演昆剧”等词语的使用。

有关英语文献中对昆剧的论述

在英语文献中对昆剧的论述，目前所知仅有一篇博士论文和两篇文章。1974 年，Marjory Liu 发表了题为“The Influence of Tonal Speech on K'unch'ü Opera Style”[①]的文章。作者研究了中国语言和昆曲演唱风格之间的关系。它是通过一

① 文章发表于 *Selected Reports in Ethnomusicology*，Vol. II，No. 1，1972，pp. 62—86.

台自动扫描记谱仪(Melogram)对道白和唱段录音的分析所做的研究。

1976年，Marjory Liu在加州大学洛杉机分校完成了博士论文，题为"Tradition and Change in Kunqu Opera"。这篇博士论文采用的是传统音乐学的方法，重点是分析昆曲唱腔的演变，它没有涉及人类学或民族音乐学的思想和观念，也没有对社会和文化因素对昆剧的作用和影响等论题进行探讨。论文由密执安大学出版。

另外一篇文章是魏良辅《曲律》的英文翻译，译者Chen Fu-yen发表于《亚洲音乐》。①

写在最后的几句话

博士论文有三百页，这篇文章也有万又四千余字。讲这么多过去的事有什么价值呢？行外的朋友时而问过我这样的问题，我自己有时也会对此迷茫一阵。近日读到董桥《乡愁的理念》中的一篇叫做"前后"的文章，写得生动，也很有点启示的味道。董先生先是引述了清朝钱泳《履园丛话》中的一则："余见市中卖画者，有一幅，前一人跨马，后一人骑驴，最后一人推车而行，上有题曰：'别人骑马我骑驴，后边还有推车汉。'"接下来董先生借此却引申出了深一层的道理。他说："做学问大概也如此：'士大夫多瞻仰前辈一日，则胸中长一分邱壑；长一分邱壑，则去一分鄙陋。'"

想想，看过去，讲过去，认识过去的意义不乏确有此一层含义。

博士论文导师：Terry E. Miller
授予博士学位学校：Kent State University
授予博士学位时间：1997年11月
博士论文出版：University of Michigan

洛秦博士论文完整目录如下：
《昆剧，中国古典戏剧及其在社会、政治、经济、文化环境中的复兴》
博士学位认证
目次
人物例表
图例
感谢语
引言：问题的提出

---

① *Asian Music*，1977，8(2)，pp. 4—25.

第一部分：昆剧在历史的社会文化舞台上
——一种集古典文化大成的艺术

第一章　历史状况和条件
　　历史的情景
　　各地唱腔的发展
　　昆腔的诞生
　　昆剧作为一个成熟的戏剧的建立
第二章　昆剧
　　社会文化环境
　　昆剧作为文人士阶层的媒介
　　剧作家、戏剧演员和观众之间的交往
　　戏剧演员的社会地位
第三章　昆剧
　　戏剧特征
　　审美目的
　　悲剧和浪漫的主题
　　昆剧戏剧作品的结构
　　脚色体系
　　昆剧表演种类
第四章　昆剧
　　语言特征
　　字的发音、含义和功能
　　声调的定位
　　韵的解析和连结
　　格律模式
第五章　昆剧
　　音乐结构
　　节拍体系
　　旋律构成方式
　　调式运作系统
第六章　昆曲
　　演唱风格和乐器的功能
　　演唱风格的规范化

第二部分：昆剧在近现代的政治经济舞台上
——一个演员的故事、一个剧团的历史、一个剧种的复兴

结论:一种艺术与其生存环境的关系

附录:

1）谱例

2）术语

选择性的参考书目

第九章　城市音乐人类学

汤亚汀

第一节　城市与城市化

根据联合国人口基金会的报告，到2005年，世界人口的大多数都将生活在城市，城市自然日益成为音乐活动的中心。[①] 城市是财富、权力、教育、各种社会群体以及音乐文化赞助制度集中的地方，具体而言，城市里商贾云集，金融与政权机构林立；各种类型与层次的教育机构鳞次栉比，既培养着专业人才，也造就了无数的爱好者；社会群体多元并存——富人与穷人、中产阶段与工人阶级、主体民族与少数民族、本地人与移民、男性与女性、成年人与青少年——并且互相影响；对音乐文化的赞助则来自企业或政府部门。[②]

许多城市也是移民的汇聚之地，造成了民族、人种、宗教及文化的多元性，而各个社会的互相交流、影响、混合也造成了文化涵化及各种音乐的杂交，音乐生活跨越社会经济、宗教和民族的界限，活跃在城市生活的公共空间里。[③]

城市化，尤其是新兴的第三世界国家的城市人口、现代技术及大众媒体的迅速膨胀，对20世纪文化和社会结构影响的深度和广度是空前的：稠密的人口和现金交易，大众娱乐新形式从卡拉OK到MP3网络音乐的发展，以流行音乐为主体的

---

① Kay K. Shelemay, *Soundscapes, Exploring Music in a Changing World*, W. W. Norton, 2001.

② Peter Manuel, "Popular Music", *New Grove Dictionary of Music and Musicians* 2nd ed., MacMillan, 2000.

③ Philip V. Bohlman, *World Music*, Oxford University Press, 2002.

商业化的音乐工业，及其无处不在的音乐产品和大众媒介产品的市场，更重要的是城市居民每天接触到五花八门的意识形态、音乐风格和媒体话语，产生着多元的社会认同、审美意识以及文化融合的体裁。①

还有所谓的“第二次城市化”，即城市变成多元文化中心的过程，美国音乐人类学家内特尔有如下论述，并以世界一些大城市为例：

第二次城市化，即是作为某一特定文化中心的城市如何变成多元文化的中心；或从一开始就是多元文化的城市中心（如差不多是在20世纪发展起来的某些非洲城市）是如何确立起来的。虽然肯定有些欧洲城市——如维也纳、伦敦和伊斯坦布尔——曾经、并继续履行多种文化功能，并在20世纪前夕聚集了若干原本会是独立的社会；但城市快速发展，联合起来作为各社会群体对峙的地点（这些群体有近期来自国外的、或来自农村的移民），则基本上是19世纪末20世纪初的现象。最特别的城市如墨西哥市，其巨大发展是内地人口涌入的结果；又如拉各斯，是由构成尼日利亚国家的几个少数民族群体同来自西非其他地方的劳动者以及欧洲人结合而成的；底特律，19—20世纪之交经历了南方高原白人贫农、前南方邦联各州农村及种植园黑人、欧洲尤其是东欧国家许多移民的涌入。所有这些少数民族群体都曾部分地保持过独立，同时相互之间又确立了冲突、合作与交流的关系；每个群体内部往往又再分出几个部分，不同程度地信守昔日的习俗与价值观。②

第二节　西方影响与文化一体化

第三世界的城市化进程中一个最常见的因素是西方的影响。正是这一影响促成并推进了这一进程。欧洲自19世纪初工业革命以来，以其强大的经济和军事力量为后盾，开始了对全世界的扩张，将西方的技术、经济体制、政治体制乃至意识形态和文化艺术，推行到世界各弱势民族，形成了一种“全球工业文化”，即以西方价值观为楷模的全球文化一体化。而近年来的全球经济一体化也强化了这一全球文化一体化的进程，形成所谓的文化“全球村”现象。就音乐文化而言，无论是当初随着西方资本输出、殖民、传教、军事入侵而来的西方古典（或艺术）音乐，还是今天借助音乐工业、跨国公司、大众媒体（电视、广播、音像产品、因特网）而风靡各国的西方流行音乐，都是文化一体化这棵大树上结出的果实。这两颗果实还留下了它们变异的种子，即用西方作曲技法、西方乐器表现各国音乐的“民族乐派”（这里借用

---

① Peter Manuel, “Popular Music”, *New Grove Dictionary of Music and Musicians* 2nd ed., MacMillan, 2000.

② Bruno Nettl, “Recent Directions in Ethnomusicology”, *Ethnomusicology: An Introduction*, MacMillan, 1992.（译文参见《云南艺术学院学报》，1999年第4期）

19世纪西方音乐史中的这一名称)，以及用西方和声、摇滚节奏、电声乐器、电子合成器等表现手法的各国流行音乐，后者虽也借用“世界音乐”这一名称，但却是西方化包装的世界流行音乐，那是西方音乐工业的新产品、跨国唱片公司的新卖点。西方流行音乐及世界流行音乐，都是当今“工业跨文化”(Industrial Interculture)的产物。[①] 再套用美国音乐人类学家斯洛宾的术语，我们今天所面临的无可争议的现实是：西方音乐这种强势文化已成为一种国际(或世界)“主宰文化”(Superculture)，而各国传统音乐这样的弱势文化则成了国际上的“亚文化”(Subculture)。

然而全球经济一体化，相反却带来了世界政治多极化的局面，在许多国家出现了民族认同、文化认同的潮流，即寻求自己民族、文化的标识，以证明自身存在的价值，不至于为经济一体化的潮流吞没、而成为大国强权的附庸。在这一认同的潮流中，人们发现音乐是一种很有特色的标识。

第三节　城市音乐人类学

有趣的是，历史音乐学历来一直全力进行城市研究，但却并不经常声明这一方法。(因为城市一直是西方作曲家、表演家活动的中心，故历史音乐学一直以城市为其背景。)[②]历史音乐学研究城市，也将其作为传统延续的单位，涉及城市机构，如学校、教堂、宫廷、音乐厅、音乐家社团在发展传统中的作用。[③] 这方面也是音乐社会学研究的内容。

音乐人类学则长期专注于农村而忽视城市，主要研究民间乃至原始部落的音乐。即使涉及城市，也主要专注于城市飞地怎样保存了道地的农村传统或古代宫廷音乐。20世纪60年代以来逐渐有了城市研究，研究民间音乐的城市问题，如北美城市背景中的布鲁斯(如《城市布鲁斯》：Keil，1966)和爵士乐，以及城市化的移民民间乐团；同时也有研究非洲城市音乐、当地音乐家以及结合非洲传统和西方因素的流行音乐的。[④]

面对城市音乐文化的急遽发展和城市各族群日益受到现代西方音乐文化的影响，“音乐人类学家近来想撤出在孤立的农村‘田野’工作，加之分支学科城市人类学的发展，这一切都激励我们的领域开始全力以赴地研究城市环境。这种新的倾

---

① Mark Slobin, “Micromusics of the West: A Comparative Approach”, *Ethnomusicology* 36(1), 1992.(摘译参见《中国音乐学》，1994年第1期)

② Kay K. Shelemay, “2000 Beijing Ethnomusicology Forum”.(译介参见《音乐研究》，2000年第4期)

③ Bruno Nettl, ed., *Eight Urban Musical Cultures: Tradition and Change*, University of Illinois Press, 1978.

④ 同上。

向同接受流行音乐为合法的研究有很大关系，但也离不开对游离于各文化间、各民族间、各社会背景间的移民及其音乐日益增长的兴趣。”[①]于是一门分支学科城市音乐人类学（Urban Ethnomusicology，或译作城市民族音乐学）便应运而生。

关于这门学科的研究范围，内特尔早在1978年的专著《八城市音乐文化：传统与变化》中明确指出过，即是：亚非及美洲国家现代城市中传统音乐的命运；在向现代（基本上是西方化的）城市生活变化过程中，传统音乐文化所起的作用；传统音乐文化与西方音乐文化的相互影响（包括音乐风格和音响，涉及文化背景及人的行为）；各个社会阶层的音乐，有古典、民间和流行音乐等，以及这些音乐之间的相互影响及比较研究，还涉及各种文化中对其多样化音乐的分类；研究分析——并以城市音乐民族志记录——城市音乐生活、音乐产品及其生产者、消费者和音乐行为；以及一些实用的问题，如面临现代化如何维持传统，城市学校的音乐教育等。

该学科研究的中心问题之一是西方影响。内特尔将这一影响划分为“西方化”和“现代化”。“西方化”是指将传统音乐改变为西方音乐体系的一个组成部分，即采用西方的乐器、和声、记谱，受西方影响的旋律、节奏、音准、发声法，以及其他音乐结构和行为参数。“现代化”是指，虽然也采纳了一些西方因素，但保留了传统的本质，成为当代世界及其各种价值体系中的一员。这两种变化都产生了音乐风格和文化中西方因素和传统因素的混合。还有一种混合介于两者之间，即文化融合（Syncretism），指两种文化中相似或亲和的因素的结构，由此形成一种新风格。流行音乐是上述各种混合的最突出的领域。有时甚至是多种文化的混合。连欧美流行音乐都加入了这一潮流，如结合了西方古典、民间，美国黑人（甚至非洲）和拉美等多种因素。

内特尔在其后两部著作中，进一步论述了西方影响之下全球音乐变化的类型和规律以及反应类型，[②]西方对各大洲音乐的影响以及全球对西方影响的反应的规律。[③] 1991年他又作了重要补充：

> 音乐人类学的目的是调查这些群体如何使用音乐达到自己的目的，其音乐风格和曲目、音乐行为、以及关于音乐本质和功能的思想，如何在城市化的过程中发生变化。主要有三种研究，即：农村民间音乐（主要是欧洲的）被带到城市后的命运；亚洲古典音乐在现代化的城市环境中的命运；以及流行音乐体

---

① Bruno Nettl, “Recent Directions in Ethnomusicology”, *Ethnomusicology: An Introduction*, MacMillan, 1992.（译文参见《云南艺术学院学报》，1999年第4期）

② Bruno Nettl, *Study of Ethnomuiscology: 29 Concepts and Issues*, University of Illinois, 1983.

③ Bruno Nettl, *The Western Impact on World Music*, Schirmer Books, 1985.

裁从其他现存的音乐风格和体裁的结合中的确立。一般性理论的文章不多，但发表了一定数量的关于方法论，尤其是关于田野工作方法和阐释的文章。在进行这些研究时，音乐人类学学者尤其意识到了音乐作为文化标志的重要性，即作为一个族群用以表达自己区别于他群体的独特性的东西，用以实现群体聚合，但也用作不同文化间交流的手段。至于音乐如何受整个城市环境的影响，上述这些学者尚未得出一般结论，但是已研究了这种环境中某些组成部分的影响，如流行音乐的发展；媒体的影响；不同文化群体间的密切关系和对立；专业化的发展。对城市文化日益增长的兴趣，加强了几十年来令音乐人类学学者着迷的上述问题。

城市音乐人类学20世纪90年代继续发展，有许多方面已涉及到后现代理论。内特尔的高足波尔曼[①]在《世界音乐揽胜》一书中以欧洲城市——尤其是维也纳为例，作了理论概括，主要如：维也纳音乐的特征表现为传统性（大音乐家的曲目）、边缘性（外来音乐家）和多元性（多民族和多种类）；音乐会是城市音乐的产物，这一表演形式强调音乐本身，终止民间或宗教仪式和社会行为，同时却产生自己的仪式（服装要求、程序、批评式鉴赏），也是产生专业化的明星及其炫技神话的场所。此书其余各章论述某一地区音乐时，也各以一个城市为例，如加尔各答、德黑兰、上海、东京、芝加哥、匹茨堡等。此外，关于非西方城市音乐研究中的佼佼者，如瓦特尔曼对尼日利亚伊巴丹流行的“居居”乐的研究，[②]图里诺对秘鲁利马的内地移民音乐研究。[③]

斯洛宾[④]进一步从西方社会中的移民亚文化音乐来探讨城市音乐，提出一系列理论框架：亚文化（Subculture）同主宰文化（Superculture）跨文化（Cross-culture）的关系；大众文化研究中对全球文化经济的景观研究体系，即人口景观、技术景观、经济景观、传媒景观、意识形态景观；阶级、族群性、社会性别、年龄等后现代参数；亚文化活动的三个领域（选择、亲和、归属）；亚文化的运转模式等。

随着研究城市中不同的少数族群的音乐传统，人们开始承认：1）国内存在着多元性的文化（即斯洛宾所谓的亚文化）；2）存在着跨族群、跨社会—经济、跨不同时

---

① Philip V. Bohlman, “Europe”, *Excursions in World Music*, Prentice Hall, 1992.（译文参见《中央音乐学院学报》，1998年第1期）

② Christopher A. Waterman, *Juju: Asocial History and Ethnography of an African Popular Music*, Chicago University Press, 1990.

③ Thomas Turino, *Moving Away from Silence: Music of the Peruvian Altiplano and the Experience of Urban Migration*, Chicago University Press, 1993.

④ Mark Slobin, “Micromusics of the West: A Comparative Approach”, *Ethnomusicology*, 36(1), 1992.（摘译参见《中国音乐学》，1994年第1期）

代的通俗音乐和媒体音乐(即斯洛宾所谓的工业跨文化);3)所有这些传统相互存在关系、也同国外各种音乐发生关系(即斯洛宾所谓的移民跨文化)。今天,音乐人类学家在研究中,很少有人不考虑全球音乐文化这一更广泛的背景的。因为音乐是在地域中流动的文化,可从某一地方流动到更大的区域,乃至跨区域而传遍全球。[①]

赖斯则以小见大,从洛杉矶市的一次马拉松比赛——跨族群的社区活动,调查在该活动中所反映出来的多元音乐文化的状况,发现通过城市的集体活动展示各种音乐文化,可以缓解各社区间的紧张关系,创造各社区之间的团结乃至一种共同的城市文化感。[②] 类似的城市调查还有:谢勒梅及其学生对纽约市布鲁克林区叙利亚犹太人的音乐生活的调研;[③]赫恩顿及其小组对加利福尼亚州奥克兰市交响乐团的调研。[④]

谢勒梅[⑤]又进一步发展了文化的多元性,即从音乐生活的多样性出发,她指出:文化生活、音乐生活的多样性是北美的一大特征,这大多是由其移民所造成的。只是在 20 世纪最后 25 年,美国音乐人类学家才充分认识到这种多样性。

起初学者开始研究所谓的城市"少数族群社区"的音乐,这个领域研究"孤立的音乐(在移民社区内)将旧有特点保存到何种程度,它们接触异乡音乐或置于新的文化与社会背景时,又怎样变化。"[⑥]这在城市音乐人类学这一发展中的亚学科里起到了重要作用。

研究音乐的多样性,可研究一个城市多种不同的音乐传统,如胡德(1969)所言:"研究一个地方或地区所能见到的所有种类的音乐,如东京或洛杉矶或圣迭戈的音乐人类学,研究当地的欧洲艺术音乐、少数民族居住区的音乐、民间音乐、流行音乐、商业性音乐以及混合音乐等。"这样能有效地描绘出该城市的历史形象与文

---

① Mark Slobin, "Micromusics of the West: A Comparative Approach", *Ethnomusicology*, 36(1), 1992.(摘译参见《中国音乐学》,1994 年第 1 期)

② Tim Rice, "Music at the 1993 Los Angeles Marathon: An Experiment in Team Fieldwork and Urban Ethnomusicology", *Musical Aesthetics and Multiculturalism in Los Angeles* Vol. X, UCLA, 1994.

③ Kay K. Shelemay, "Together in the Field: Team Research among Syrian Jews in Brooklyn, New York", *Ethnomusicology*, 32(3), 1988.

④ Marcia Herndon, "Investigation of Auckland Symphony Orchestra"(?), *Year book of ICTM*, 1988.

⑤ Kay K. Shelemay, "2000 Beijing Ethnomusicology Forum".(译介参见《音乐研究》,2000 年第 4 期)

⑥ Bruno Nettl, "Recent Directions in Ethnomusicology", *Ethnomusicology: An Introduction*, MacMillan, 1992.(译文参见《云南艺术学院学报》,1999 年第 4 期)

化形象。

如可研究波士顿的城市音乐景观，结合当地少数族群社区、街头音乐家、俱乐部、小酒馆、餐馆等的音乐，还有其他各种正式、非正式的音乐群体。谢勒梅在论述波士顿的城市音乐景观时，运用了音乐民族志中常用的5W原则，即波士顿有哪些种类的音乐（WHAT：民间、世界、乡村、爵士、卡巴莱、夜总会、古典、早期、教堂等音乐），各种音乐各在哪里演出（WHERE）以及何时演出（WHEN），什么人演出（WHO：爱尔兰人、葡萄牙人、埃塞俄比亚人及其他群体），为什么演出（WHY）。[①]

20世纪80年代还出现了一种"世界音乐"的概念，并发展成一种"多元文化"并存的思想。所谓的世界音乐，也是文化多元性的一种旅游标签，是从欧洲前殖民地人民在巴黎、伦敦、柏林等欧洲大城市的移民社区的音乐中发展而来的。[②] 这种"世界音乐"是一宽泛的概念，主要是指世界各国的传统音乐（亦称"根基音乐"，译自英文 Roots Music，包括各民族的民间音乐和古典音乐）；同时也可指各国流行音乐及其创作（或艺术）音乐（后两类亦称混合音乐，即多多少少受西方和其他文化影响的音乐）；此外还可指西方城市移民社区的亚文化音乐，即各种民族文化超越国界，相互影响、混合，形成所谓"流散跨文化"（Diaspora Interculture）的世界音乐，[③]如伦敦的南亚移民音乐，纽约、洛杉矶的南美、亚裔、中东等移民音乐，巴黎的西非移民音乐，柏林的土耳其移民音乐。世界音乐一出现，马上成为城市音乐人类学研究的对象。

第四节 音乐社会学的影响

城市音乐文化的研究的另一个思想来源是音乐社会学。该学科研究音乐与社会的关系，传统上以西方艺术音乐为对象，后来又以流行音乐为对象，但不像西方历史音乐学那样研究音乐形式。西方艺术音乐文化和流行音乐文化是典型的城市文化，有专业化的音乐生产形式和巨大的传播网络。音乐社会学研究的一个主要方面是音乐的政治经济学，即作为商品的音乐产品的生产、销售与消费过程，如研究唱片录音工业、音乐消费市场、音乐生活的经济基础、以及音乐家的经济状况。其他方面的研究包括音乐的媒介传播技术手段，音乐家的社会地位，音乐制度和机

---

① Kay K. Shelemay, *Soundscapes, Exploring Music in a Changing World*, W. W. Norton, 2001.

② John Lovering, "The Global Music Industry: Contradictions in the Commodification of the Sublime", *The Place of Music*, The Guilford Press, London, 1998.

③ Mark Slobin. "Micromusics of the West: A Comparative Approach", *Ethnomusicology*, 36(1), 1992.（摘译参见《中国音乐学》，1994年第1期）

构，音乐生活，听众（或称消费者或受众）阶层及其不同层次的审美趣味，音乐与社会意识形态等。尤其用市场调查方法，调查现场音乐会，调查音乐唱片、磁带的消费，以获得关于音乐生产的经济方面的数据。[①]

自19世纪中叶以来，音乐实践越来越商业化和工业化。大众生产和消费通过不同类型的大众传播手段（收音机、电影、电视和MP3软件）和商品形式（从实际的音乐到各种唱片和录音带），使音乐实践从有含义、当地、面对面、此时此地，转变成常常无含义、全球性、非人性化、脱离时空的东西。商业化和工业化也影响了大众的审美趣味和艺术家的创造性。音乐工业的思想来自西方马克思主义法兰克福学派代言人阿多诺，他提出了文化工业的著名论述：文化工业已渗透到人口的绝大多数中，通过大批量生产文化产品，人们的感觉和行为模式符合工业资本主义主宰的社会形式的需要。他的理论充满着马克思主义的批判精神，为他的流行音乐批判增色不少。他还理解西方艺术音乐，力图把握西方社会整个音乐领域的历史与社会意义。阿多诺的整体观，各种音乐传统的相互关系及其存在的社会机构，音乐形式同音乐生产和接受的关系等，都对音乐社会学研究产生了很大影响。[②]

音乐社会学接受美学的角度也影响了音乐人类学，即注意音乐生活中观众的审美作用乃至社会作用。这是理解音乐作品的一种重要维度。音乐生活是由人来实现的，这里的人包括如下五种：其一为音乐的创造者——作曲者和表演者，统称音乐家，这里也包括业余演唱者和演奏者。在有的文化中，尤其在即兴表演中，二者合二而一，称之为“造乐者”（Music-Maker）。其二是音乐的消费者或受众——听众，既有在现场的观众，也有不在现场的听众，后者即媒介的听众。有时听众也参与音乐表演，故表演者与听众没有区别，或简直就是合二而一。其三，音乐的代理者（Agent）或销售者——音乐表演的组织者，既有为牟利的商业机构或个人，即经纪人，也有为表达社会信息的政府机构。其四，音乐的赞助者——不为牟利，而是出于威望、影响、娱乐性的考虑，出钱支持音乐生活的个人或机构。最后还有音乐的批评者或研究者，用特定的话语——即音乐理论，讨论音乐生活的各个方面，也包括其艺术方面或审美方面，从而这样的话语也成为音乐生活的一部分。[③] 音

---

① Jacques Attali, *Noise. The Political Economy of Music*, Eng. Tr., Manchester University Press, 1985.（中文版译自法文原版，上海人民音乐出版社，2000）John Lovering, “The Global music Industry: Contradictions in the Commodification of the Sublime”, *The Place of Music*, The Guilford Press, London, 1998. 人民音乐出版社编辑部编：《音乐社会学》，北京：人民音乐出版社，1990。

② John Shepherd, “Sociology of Music”, *New Grove Dictionary of Music and Musicians* 2nd ed, MacMillan, 2000.

③ John E. Kaemmer, *Music in Human Life. Anthropological Perspectives on Music*, University of Texas Press, 1993.

乐符号的模糊性，使其在不同场合可作多种解释，作多种联想，因而一个城市的音乐生活景观乃至音乐表演的意义，必然是由音乐的创造者（作曲和表演）、消费者、代理者、赞助者、批评者所共同决定，而非由作曲者一方决定。

音乐社会学同音乐人类学以前的最大区别在于：前者研究音乐的社会物资基础（多以西方音乐为例），后者研究音乐的民族特点（多以非西方音乐为例），但没有绝对的界限，而是互相渗透。1990 年代以来，两门学科在后现代主义领域找到了更多的共同主题：如他者、族群性、社会性别、差异、认同、全球化，尤其在流行音乐研究领域。

第五节　后现代思想的视角

后现代思潮由法国各种后现代思潮、西方马克思主义、女性研究等思想混合而成。如上所述，城市音乐人类学在理解音乐的城市化过程中，已经涉及后现代理论的许多方面，下面再来集中介绍亚文化、移民、音乐工业、大众媒体、流行音乐等后现代思潮的热门话题及其理论。

1. 亚文化、他者、族群性与认同

近年来，最典型的是对城市背景中的亚文化音乐的研究，涉及“他者”（Other）群体如青少年、下层阶级、黑人、妇女、移民等亚文化群体或弱势群体的音乐现象，他们的音乐在文化上、社会上最有意义，与西方社会的中年人、中产阶级、白人、男性的主文化群体处于主宰与反主宰的对抗中。[①] 亚文化音乐研究的崛起表明音乐人类学范围的扩展；从边缘民族（相对西方中心而言）延伸到更广义的边缘群体。调查处于边缘的亚文化群体如何使用音乐达到自己的目的（包括政治目的），人们意识到音乐作为群体文化标志的重要性，即某群体用以表达自己区别于他群体的独特性的东西，用以实现群体聚合。这就是音乐的认同（Identity）作用。

这是因为西方政治、经济、思想向全球的扩张，“强制的交流”，造成了一种“全球工业文化”，使各民族的文化界限变得模糊了，需要捍卫了。而音乐在各种文化因素中最能标志族群性（Ethnicity）；在当今复杂、多元的社会关系中，文化单元、民族、乃至社会阶层和阶级、年龄与性别群体，往往可以靠特定的曲目和表演风格来进行认同，即强调自己与其他群体的差异，即文化界限。这正是 20 世纪音乐还能保持一定的多样性的原因。能以音乐进行认同，还因为音乐行为能够生动地体现

---

① Line Grenier, & Jocelyne, Guilbault, "'Authority' Revisited: The 'Other' in Anthropology and Popular music Studies", *Ethnomusicology*, 34(3), 1990.（摘译参见《民族音乐学后现代主义的宣言》，载《黄钟》，1997 年第 4 期）

社会结构与价值观，甚至能够描绘出一个基于共同的语言、血缘、政治－经济利益和文化精神的“想象的社群”（Imagined Community），构筑局部与整体、男性与女性、传统与现代性、自我与集体等关系，同时音乐创造活动也提供了社群集体生活——自我复制与变化过程——的背景，即音乐不仅反映社会意义、也产生着社会意义。①

2. 移民与音乐文化的流动

城市是各社会群体对峙的地点，其中包括来自农村和国外的移民群体。移民及其所带来的音乐传统的维持与变化是当今学术热点。移民，资本和文化加速全球流动，产生了对移民社群及各种“旅行文化”的研究。世界的变化正是这一流动性所造成，而“音乐在运动之中，越过民族、地理界限，走向新的、更广泛的听众”，此即“音乐文化的流动”。“音乐不仅局限于单一地域，音乐的涵义也不止一个地理来源”，音乐人类学“对静态的封闭的地方文化研究，转变成了对动态的开放的跨文化研究。”②音乐怎样在时间（历史变迁的维度）和空间（地域变迁的维度）中传播、演变。反映了西方音乐人类学界 20 世纪 90 年代以来一种新的认识框架，即时空背景的转换及其所形成的“差异”、边缘化或他者化。③ 移民音乐研究涉及城乡移民音乐，移民过程前后的音乐风格变化，运动中（旅游或朝圣）的音乐，迁徙民族（犹太和吉卜赛）生活中的音乐，回归民族的文化模糊性，城市主流社会中移民飞地的亚音乐文化等。④

3. 阶级与社会性别

阶级是马克思主义的主要概念之一，意指某一社会中占有相同社会经济地位的人们的群体。西方音乐史也是一部城市社会阶级史。各个阶级需要有自己群体认同的音乐。在资产阶级革命后的城市化进程中，音乐家脱离贵族阶级，从封建的奴仆阶层转变成为城市自由职业者，即加入了城市中产阶级的队伍。音乐家转而开始为中产阶级创作，并反映他们的价值观和意识形态。而中产阶级也需要音乐来显示自己的品味和地位并不亚于贵族阶级。结果西方艺术音乐成为城市中产阶级的音乐，占据着主流文化领域。而通俗的亚文化——铜管乐、爵士、布鲁斯、摇滚

---

① Martin Stokes, “Introduction”, *Ethnicity, Identity and Music-The Musical Construction of Place*, Berg, 1994.

② Kay K. Shelemay, “2000 Beijing Ethnomusicology Forum”.（译介参见《音乐研究》，2000 年第 4 期）

③ 汤亚汀：《西方民族音乐学近十年研究倾向》，载《世界音乐文丛（1）》，北京：人民音乐出版社，1993。

④ Adelaida Heyes Schramm, “Music and the Refugee Experience”, etc. *World of Music* (3), 1990.

等——则成了工人阶级审美娱乐的工具。[①]

社会性别(Gender)同生理性别(Sex)相对,由社会习俗形成,是一种规范人们社会性别行为模式的制度或惯例(Institution),或社会控制的手段。如同民族和阶级的概念,社会性别也能表明社会的权力关系及其意识形态。区分男女性别,分给他们各自合适的社会行为,是很自然的。音乐表演经常是区分社会性别的主要手段,藉此让人们学会适合的社会性别行为、并使这样的行为社会化。[②] 社会性别也同民族、阶级等因素一起在社会中产生影响,无论是城市高雅文化,还是城市流行文化,无不反映出这一点。社会性别往往同阶级、民族等因素一起表现出来,如对城市中产阶级女性的音乐非职业化、以及下层女性的音乐职业化的对比研究。[③]

4. 音乐工业、大众媒介与流行音乐

由于音乐工业与大众媒介集中于城市地区,故形成城市音乐研究的一个边缘领域,用经济学术语解答音乐产品的社会生产与流通。国际音乐工业日渐强大,西方的跨国唱片工业被视作文化帝国主义或文化主宰的表现,它们在新征服的非西方市场广泛销售其产品,其商业策略是:向尽可能多的顾客销售同样的音乐。音乐成为商品,人们专注于生产、传播、消费和销售的复合网络,突出媒介与音乐工业的关系,研究对音乐生产和接受过程的控制和管理,涉及到录音工业的发展和经营,商业性录音的冲击,音乐工业中音乐家的地位,以及有影响的音乐制度和大企业。此外,也比较研究城市多种不同层次的音乐;销售额和电台播放情况,几种体裁在不同阶层中流通的比较,以及通过音乐建立的人际关系等等。[④]

随着市场加强全球化,大众媒介也得到了大发展,媒介对音乐产生了巨大影响,一方面通过广播电视、录音录像保存文化传统,或塑造新的流行音乐传统(传统与流行风格的结合),后者促成了一种现代城市风格,如商业性的世界音乐、新世纪音乐(New Age)以及各种女性音乐;另一方面也毁灭着许多传统,小自按商业化的观众娱乐口味歪曲传统,使之成为廉价的易于制作的东西,大到使全世界成为一个

---

① Andrew Leyshon, "Introduction: Music, Space, and Introduction of Place", *The Place of Music*, The Guilford Press, London, 1998; Marcia Herndon, "Investigation of Auckland Symphony Orchestra"(?), *Yearbook of ICTM*, 1988; Diana Crane, *The Production of Culture: Media and Urban Arts*. (中文版,译林出版社,2001)

② Martin Stokes, "Introduction", *Ethnicity, Identity and Music—The Musical Construction of Place*, Berg, 1994.

③ Nancy B. Reich, "Women as Musicians; A Question of Class", *Musicology and Difference. Gender and Sexuality in Music Scholarship*, University of California Press, 1993.

④ Line Grenier, & Jocelyne, Guilbault, " 'Authority' Revisited: The 'Other' in Anthropology and Popular Music Studies", *Ethnomusicology*, 34(3), 1990. (摘译参见《民族音乐学后现代主义的宣言》,载《黄钟》,1997 年第 4 期)

"全球村庄",即将世界各音乐文化同质化。音乐工业产品的出现,把音乐和音乐生活"媒介化"了。[①]

音乐工业所制造的流行音乐主要是城市青少年消费的商品音乐,经常表现出文化上、风格上的结合,不被社会视为高级艺术,也不算是重要的仪式和文化表演。对西方流行音乐的研究始于美国黑人音乐研究。随着第三世界的发展,人们对这一处于边缘的体裁开始感兴趣。如研究源于非洲的拉美流行音乐,非洲的抗议音乐,西方和非西方因素混合的中东和东南亚流行音乐,以及印度的电影音乐。此外,人们也研究城市背景中的其他通俗音乐如轻音乐、半古典音乐。[②]

5. 音乐实践与多重背景说

文化现象应在更大的政治-经济网络中研究。政治、经济的历史与现实背景的变化首先改变了人们的"主观习性"(存在及认知方式),于是造成了音乐实践的变化。最高一层背景是世界资本主义固有的矛盾以及西方国家对第三世界国家的帝国主义方针(经济、文化入侵),中层背景是这类国家的西方化的经济、政治、教育改革,再加上人口增长和土地流失,从而助长了移民和城市化,底层背景是城市音乐生活面临新的变化,于是人们有策略地灵活行事,对音乐实践做出相应变化,既维持、又变化了传统。这表明音乐表演这种实践有其能动性,不仅反映原有的社会意识,而且维持并积极创造新的社会意识。

音乐实践说也反映了音乐人类学返回历史主义——即新历史主义的潮流。音乐实践通过时间展开,塑造着某个城市社群的历史感,体现了时间过程;通过音乐实践而塑造的时间过程同社会—文化中的变化密切相关(突出的变化如去殖民化、民族国家[Nation-State]的形成及相关的移民等现象)。西方的思想和经济入侵也改变了非西方文化的音乐实践,还反映在人们接受西方的表演背景(剧院、舞台和录音棚)和音乐作品(灌制的唱片)为合法性的最终检验,即强调了个人的创造性。[③]

该文选自汤亚汀《音乐人类学:历史思潮与方法论》(上海音乐学院出版社,2008)

---

① Krister Malm, "The Music Industry", *Ethnomusicology: An Introduction*, Macmillan, 1992.

② Bruno Nettl, "Recent Directions in Ethnomusicology," *Ethnomusicology: An Introduction*, MacMillan, 1992. (译文参见《云南艺术学院学报》,1999 年第 4 期) Richard Middleton, *Studying Popular Music*, Open University Press, 1990.

③ Thomas Turino, "Structure, Context and Strategy in Musical Ethnography", *Ethnomusicology*, 34 (3), 1990. (摘译参见《民族音乐学后现代主义的宣言》,载《黄钟》,1997 年第 4 期)

第十章　象征主义与音乐符号学

吴　艳

第一节　学科界定——音乐人类学的符号学与象征研究

正如洛秦所指出的，“音乐人类学的发生发展是与许许多多的人文思潮的理论和其它学科密切相关的。其中最主要的是受了人类学，以及语言学和心理学的重要影响。”[①]音乐人类学的象征研究和音乐符号学研究，正是20世纪中晚期以来音乐人类学受语言学、符号学和象征人类学（另译为“符号人类学”[②]）思想和方法论影响的结果。

就学科领域的归属而言，音乐人类学的象征研究（Symbolic Study in Ethnomusicology）以及音乐人类学的符号学（Semiotics of Ethnomusicology）[③]研究，它既不是独立的学科，也不是专门的研究领域，而是音乐人类学借鉴其他社会人文学科理论而形成的分析和认识音乐现象的一种思维方法和研究视角。选取这种思维和采用这种视角，可以用来研究人类的各种音乐和音乐的各种问题。将人类文化

---

① 洛秦：《音乐与文化的关系何在——廖明君—洛秦访谈录》，载《民族艺术》，2001年第2期，第48页。

② 象征人类学是人类学的一个学术流派，英文名为Symbolic Anthropology。由于Symbolic一词有两解：“象征的”和“符号的”，因此中文翻译中便出现“象征人类学”和“符号人类学”两种不同的译法。

③ “Semiotics of Ethnomusicology”（亦可译作“音乐人类学的符号学”）是1971年的美国音乐人类学年会（SEM）上查尔斯·鲍里斯（Charles Boiles）提交的一篇直接强调音乐人类学领域符号学研究的论文的题目，后被该领域学者经常使用，由此成为一个专有术语。

看成是一种象征体系或符号系统，并用符号学方法对其进行结构的分析或理论的阐释，这是萌芽于19世纪末，发展于20世纪中叶，盛行于20世纪下半叶并至今仍在蓬勃发展的一种哲学认识论和学术方法论。这种认识论和方法论是可以贯穿在各个社会人文学科领域和被应用于音乐学各学科范围中的通用性或称“横断性”的理论和视角，这种理论和视角被应用于音乐人类学时，它就成为这门以研究人类各民族文化中的各类音乐为目标的特定学科的一种特定方法论。尽管这种“横断性”理论和视角在音乐人类学的应用中由于研究对象(音乐文化)的特定性而产生了不同于其他学科的特定的方法论范式(详见后述)，但是由于这种方法论根源上是来自于社会学、语言学和人类学，因此要了解这类方法论在音乐人类学领域的特殊性，就需要先从这一学术思想的本源做一简要追述。

第二节 理论来源——象征人类学和符号学的理论与方法

象征研究和符号学是相互关联但有区别的两个领域。一般来说，象征研究来自人类学的思想渊源，而符号学主要是从语言学发展出来的。

象征研究的关键词是“Symbol”——即“象征”或“象征符号”。从词源上看，“象征”是表示人的身份的符征、命相学中的征兆或秘密社会中的暗语符号等。在人文思想史上“象征”也是一个极重要的词，它往往指具有表达精神对象功能的具体形象物，因而成为哲学、美学、文学、历史、社会学、心理学、人类学的主题。这个含混而应用广泛的词可指在任何文字的或非文字的文本中表示间接的、隐蔽的、深层的、关系性的所指者或意义的文化标记。于是，在某种文化环境或语境中，某种对象和形象，某种情境或情节，某种观念或思想，成为表达另一种意义的手段。[①]从社会学和人类学角度研究象征现象则发达于20世纪。涂尔干(Durkheim, 1912)研究群体和社会中的象征表达，认为社会生活史的各个方面都是建立在一个广大的象征系统上的。弗洛伊德(Sigmund Freud, 1950)从精神现象研究了个人生活中的象征表现。马凌诺夫斯基(Bronislaw Malinowski, 1984[1948])以语言象征作为一切象征的基础，研究了与文化形成和运作有关的象征化过程。列维—斯特劳斯(Claude Levi-Strauss, 1963)借用语言符号学的分析方法来研究原始社会和神话系统的结构，从文化象征体系中寻找人类共同的“深层文化语法结构”。[②]格尔茨(Clifford Geertz)则把象征符号看作是“概念的可感知的系统表述，是固定

---

① 李幼蒸：《理论符号学导论》，北京：中国社会科学出版社，1993，第190—194页。

② David Hicks, *Ritual and Belief*: *Readings in the Anthropology of Religion*, New York: McGraw-Hill, 1999.

于可感知形式的经验抽象，是思想、判断、渴望或信仰的具体体现。”把文化活动看作是“符号形式的建构、理解与利用。”[①]仪式的象征研究是人类学的重要主题，英国社会人类学中以特纳(Victor Turner)和道格拉斯(Mary Douglas)为代表的象征人类学(Symbolic Anthropology)派的象征学说，正是从仪式的研究中建立起其理论体系的。特纳把仪式比做一个(象征)“符号的森林”(The Forest of Symbols, 1967)[②]，认为仪式中的象征符号具有组合和重组的“类语言”(Languagelike)能力，他还运用“结构—反结构—结构”三段法来辨认仪式情景与社会结构中的主要象征因素。[③] 道格拉斯则将仪式的象征研究延伸到现代人日常生活的平凡活动中，认为这些活动中都带有原始仪式特点，都具有深刻的象征意义。她在《洁净与危险》[④]一书中论证了现代人关于洁净、肮脏的卫生观念同原始人的神圣观念在本质上相通，其存在目的是为了使社会秩序合法化；又在《自然的象征》[⑤]一书中重点研究了象征类型与社会类型之间的对应性，以及社会制度特点对象征类型的决定性。

符号学是一种观念，这种观念认为：人类所有的有效交流都是通过以语境中的符号(Signs)为中介的意义体系而构成，诸如文学、电视、电影、音乐、美术，这些都可以被认为是语言和文本的符号形式。[⑥] 20 世纪符号学的发展可归功于瑞士语言学家索绪尔(Ferdinand de Saussure，1857—1913)和美国哲学家皮尔士(Charles S. Peirce, 1839—1914)，他们几乎在同一时期分别发展了符号学的两种重要理论。索绪尔掀起了语言研究的系统方法，他使用的“Semiology”(符号学——意为符号的研究)一词，其理论建立在对任何一般性层次“意义”组织单位的“二元比照”(Binary Contrasts)的观察基础上。“能指”(Signifier, 即意义的预示单位)并不负载构成其“所指”(Signified)内容的客体或观念的本质联系。内容在二元关系中纯粹是任意的和被其它条件关系所决定的。比如：“Bit”(咬)和“Bat”(蝙蝠)两个词，

---

① Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*, New York: Basic Books, 1973, p. 91.

② Victor Turner, *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*, New York: Cornell University Press, 1967.

③ Victor Turner, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, Chicago: Aldine Pub. Co, 1969, p. 8.

④ Mary Douglas, *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*, New York: Routledge& Kegan Paul PLC, 1966.

⑤ Mary Douglas, *Natural Symbols: Explorations in Cosmology*, New York: Pantheon Books, 1970.

⑥ David Beard and Kenneth Gloag, *Musicology: The Key Concepts*, London, New York: Routledge, 2005, p. 123.

就是由其元音的二元对照相区别的。与传统哲学中历时观方向的比较研究方法相比，索绪尔用二元比照来分析语言的方法相对而言是共时观方向的。索绪尔进一步区分了"语言"(Langue——共时性完整符号体系)和"言语"(Parole——个人性具体言说形式)的本质差异，为后来的语言学研究建构了一个理论体系。[1] 目前使用更为普遍的"Semiotics"("符号学"的另一通用英文名称——意为符号的科学)这一学科名称则由皮尔士首创。皮尔士从逻辑学和认识论方面发展了索绪尔的符号学思想，他认为作为一种语言因素的符号是没有限制的，可以是包括"某物代表某事"(Stands to Somebody for Something)的任何东西。他把符号的结构特征概括为由"符号—对象—解释项"三个部分组成。其中，"符号"成立的条件是它具有"代表"能力；它所代表的"对象"是能被符号传达的概念，这种概念可以是也可以不是实体性的事物；"解释项"(其最简单的形式)是依靠于符号和对象的联系，解释项可以是约定的代码，即给予一种意义的任意形式。皮尔士还把人类的文化符号归纳为"类像"(Icon)、"标志"(Index)和"象征"(Symbol)[2]三种类型。[3] 其中，"类像"符号的特征是"相似性"(Likeness)，即以像类物，如公共场所禁止吸烟的图符、商店门口禁止狗入内的图符以及语言中的象声词、拟态词等，均属此类；"标志"符号的特征是"关联性"(Causal Connection)，即与被标志事物在时间、空间或意义方面有某种因果联系，如建筑物中表示"出口"的箭头标志，天气预报中表示"下雨"的乌云标志以及代表"帝王"的王冠标志等，均属此类；"象征"符号的特征是"规约性"(Stipulated Convention)，即与被象征事物之间没有本质的相似或关联，而是依靠事先规定或约定的关系来以"某物代表某事"，如用国旗(对象)象征国家、用玫瑰(植物)象征爱情、用跪拜(动作)表现崇敬以及语言中表示人、事、物的各种词汇，均属此类。尽管这三类符号的特征不同，但它们只是在能指与所指的关系方面程度不同，在实际运用中它们之间并不相互排斥，有时甚至难于严格区别。[4]

符号学及人类学的象征研究通常都与结构主义有着密不可分的联系。结构主义有两种解释，一是指来源于瑞士语言学家索绪尔语言符号学的一种分析方法；二是指由法国人类学家列维--斯特劳斯创立的一种文化理论，该理论认为文化就像语言一样，可以作为一种符号体系加以观察，并通过蕴含于事物构成因素中的结构关系进行分析。因此可以说，结构主义本身就是一种"和语言学、人类学、符号学相

---

① 参见 *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Term "Musical Semiotics", by Stanley Sadie, John Tyrrell, Oxford University Press, 2001.

② 英文的"Symbol"一词作名词用时可译作"象征符号"，作动名词用时可译作"象征"。

③ Charles S. Peirce, *Collected Papers*, Harsthorne C., Weiss P. and Burks A. W. eds., Cambridge: Macmillan Press, 1931, p. 60.

④ 转引自薛艺兵：《神圣的娱乐——中国民间祭祀仪式及其音乐的人类学研究》，北京：宗教文化出版社，2003，第 36—37 页。

联系的分析方法。"[①]

结构主义思想和方法在索绪尔 1950 年的《普通语言学教程》(*Course in General Linguistics*, 1950 年讲课稿, 1972 年正式出版)中已经产生。索绪尔关于语言(Language)由"语言"(Langue)和"言语"(Parole)两个元素构成的思想,以及语言的符号有由"能指"(实际的语音发音)和"所指"(能指所指代的目标)两个元素构成的理论,还有关于这些符号也通过不同的关系——"既说某事是也说某事否"(to say what something is is also to say what it is not)——而发挥功能的认识,都反映了索绪尔对语言作为一种二元对立(Binary Oppositions)和(或)二元关联(Binary Relationships)结构系列的理解。这就对符号和它的作用及其在关系网络中的位置提供了一个语言及其意义的模式,这一模式理论导致了符号学(Semiology)这一关联着结构主义的概念的诞生。[②] 此后,列维—斯特劳斯正是沿着索绪尔的这一思路,采用结构主义方法分析了原始部落血缘关系,并由此而扩展了对神话结构的著名研究,其核心观点就是二元对立(如:男人/女人;公共/私人;熟的/生的)体现无意识逻辑或某种系统的"语法"。"二元对立结构"正是他所发现的人类文化无意识逻辑层面的深层"语法"结构模式。

结构主义思想在 20 世纪 70 年代得到进一步发展,使这一概念的内容和范围得以广泛扩展和应用,从而使得结构主义成为认识世界的一种思维方式和研究事物的一种分析方法。正如埃格莱顿(Eagleton)比较准确的界说:"结构主义在一般意义上讲就是试图应用这一语言学的理论去观照和反映其他非语言学的事物,你可以作为符号体系来考察一个神话、一个拳击比赛、一个部落的血缘体系、一个餐馆的菜单或一幅油画。并且,一个结构主义者的分析通常试图从那些组成意义的符号体系中分离出潜在的构成规律。它将最大限度地忽略符号实际上在'说'什么,而是浓缩符号间内在的关系。"[③]因此可以说,"结构分析的意图强调的是浓缩类型(Pattern)而非陈述内容(Content);是寻找结构(Structure)而非解释意义(Meanings)。"[④]

结构主义者通过严谨而深入的结构分析来体现其所谓科学分析的严格性,并标榜结构分析的客观性。这种所谓的客观性和科学性不久便受到一些学者的质疑和反对,从而掀起了一场被学界称之为"后结构主义"(Post-Structuralism)的学术

---

① 特伦斯·霍克斯:《结构主义和符号学》,(瞿铁鹏译,刘峰校),上海译文出版社,1987,第 127 页。

② David Beard and Kenneth Gloag, *Musicology: The Key Concepts*, London, New York: Routledge, 2005, p. 126.

③ Terry Eagleton, *Literary Theory*, Oxford: Basil Blackwell, 1996, p. 84.

④ Raymond Monelle, *Linguistics and Semiotics in Music*, Chur, Switzerland, and Philadelphia: Harwood Academic Publishers, 1992, p. 5.

思潮。后结构主义实际上是在各个领域普遍存在的一种思想和观念运动，这一思想观念产生于结构主义，他们同样采用结构主义的语言学及其意义网络的视角，但以反对结构主义先驱的霸权为其特色，尤其反对那种所谓结构分析的客观性和科学性认识。从这一视角理解，后结构主义可以被看作是“在新层面上对主观主义和文化差异性的认同”[①]。正是基于这种思想，象征人类学大师格尔茨也认为：人类学并不是寻求法则的实验科学，而是寻找一种意义的解释。[②] 以至于他将自己对社会文化的研究称之为“文化的解释”(the interpretation of culture)。

在法国文学理论家和著名符号学家罗兰・巴特尔(Roland Barthes)的著作中，可以清楚地看到从结构主义到后结构主义思想模式的转移。巴特尔在其早期著作《神话学》(*Mythologies*，1957)一书中，是通过从更宽泛的社会和文化现象分析而分离出深层结构的，而在后来的一系列论著中，他都在致力于寻求文化释意的新视角。比如，他在“作者已死”(The Death of the Author)一文中分析了文学语境中对意义位置的新解释，通过提示“读者已生”(The Birth of the Reader)来强调文学审美感受和意义解释的主观性。[③] 正是从这样的视角，反映了巴特尔更为宽泛的后结构主义思想。更为难得的是，罗兰・巴特尔也研究了音乐问题，在其论文集《形式的职责——音乐、美术与表现评论集》(*The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art, and Representation*，1985)[④]中包括了一些虽然短小但却富有洞察力的音乐见解。在其中“浪漫主义歌曲”(The Romantic Song)一文中，巴特尔通过自己的主观描写和音乐释意，提出有关音乐中的深刻含义可以采用浪漫主义的笔触去写，而这样的笔触在“文本的快感”(The Pleasure of the Text，1990a)[⑤]和“一个情人的话语碎片”(A Lover's Discourse: Fragments，1990b)[⑥]两文中都得以充分体现。在分析舒伯特歌曲的“浪漫主义歌曲”一文中，巴特尔一再强调的是他从音乐感受中得到的反响是主观的，但他认为：作为“读者”/“听者”的巴特尔却比作为“作者”/“作曲”的舒伯特能够清楚地说出更多的东

---

① David Beard and Kenneth Gloag, *Musicology: The Key Concepts*, London, New York: Routledge, 2005, p. 109.

② 转引自洛秦：《音乐人类学的中国实践与经验的反思和发展构想（上）》，载《音乐艺术》，2009年第1期，第53页。

③ Roland Barthes, *Image—Music—Text*, trans. S. Heath, London: Fontana, 1977.

④ Roland Barthes, *The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art, and Representation*, trans. R. Howard, Oxford: Basil Blackwell, 1985.

⑤ Roland Barthes, *The Pleasure of the Text*, trans. R. Miller, Oxford: Basil Blackwell, 1990a.

⑥ Roland Barthes, *A Lover's Discourse: Fragments*, trans. R. Howard, London: Penguin, 1990b.

西。巴特尔的分析方法是结构主义的，但他没有将音乐与所谓“深层”结构联系在一起；也没有直接回答究竟语言怎样才能用来描写和解释音乐；并且他认为在音乐分析中不可能存在客观性的宣言。就像其他后结构主义者一样，巴特尔没有为音乐直接提供一个分析模式，但他提出的主观性和解释性问题在许多其他音乐学研究文本中却都有明确显现。[①]

总之，无论是人类学的象征研究，还是符号学的文化研究，他们都将人类文化看成是一个由符号与象征或能指与所指构成的意义体系（System of Meaning）。尽管不同学科、不同领域各自有着不同的理论和观念，但他们都试图阐明“意义”是怎样社会地建构起来的，能指与所指或符号与象征的关系是如何被任意地设定的。而在寻求“意义”理解中所采用的最为有效的方法，即结构分析的方法。因此可以说，象征人类学或人类学的象征研究、语言符号学或文化符号学、结构主义和后结构主义思想和分析方法，共同构成了音乐人类学的符号学和象征研究的理论来源。符号、象征、结构这三个概念，便是音乐人类学的象征理论与符号学研究中最为重要的三个关键词。

第三节　理论应用——西方音乐人类学的象征理论和符号学研究

1. 语言学与符号学的方法

沿着语言学的思路研究作为人类交流手段的音乐，不仅是音乐人类学也是其他音乐学科感兴趣的方法。音乐与语言的密切关系很久就被人们所认识。美国音乐人类学家乔治·赫尔佐格（George Herzog）通过早期在非洲西海岸利比里亚（Liberia）关于“鼓语”（Drum Language）的调查，得出了一个跨学科研究的模式。[②]贝拉·巴托克（Bela Bartok）和奥尔波特·劳德（Albert Lord）对克罗蒂亚（Croatian）民歌的调查研究（1951），同样提供了一个可贵的语言学因素研究范例。[③] 来自索绪尔的语言学研究作为一种特殊的模式，由于它适应于音乐人类学的调查方法，因而已经引起许多音乐人类学学者的关注。由斯蒂芬·菲尔德（Steven Feld）和阿龙·福克斯（Aaron Fox）在一篇相关论文中提出了一个特定术语——“音

---

① David Beard and Kenneth Gloag, *Musicology: The Key Concepts*, London, New York: Routledge, 2005, p. 110.

② George Herzog, "Speech Melody and Primitive Music", *Musical Quarterly* (20), 1934, pp. 452—466.

③ Ruth M. Stone, *Theory for Ethnomusicology*, New Jersey: Pearson Prentice Hall, 2008, p. 51.

乐一语言人类学”(Musico-Linguistic Anthropology)，[①]并对此领域的研究视角和各种方法进行了分类：(1)音乐和语言(Music and Language)；(2)音乐作为语言(Music as Language)；(3)音乐在语言中和语言在音乐中(Music in Language and Language in Music)；(4)其他课题中有关音乐的语言(Language about Music among Other Topics)。

就像一般符号学有着广泛的应用领域一样，音乐人类学中的符号学也包含广泛的应用方法。这一领域最早的先驱者无疑是查尔斯·西格(Charles Seeger)，他在《作为一种交流手段传统的音乐，训练，以及演奏》[②]一文中，设计了一个这样的问答方案：

问：人们为何创造音乐？(Why do people make music?)

答：为了交流。(To communicate.)

问：他们交流什么？(What do they communicate?)

答：一种训练。(A discipline)

问：他们怎样交流这种训练？(How do they communicate it?)

答：通过演奏。(By play.)

虽然西格从严格意义上讲不是一位符号学家，但他的确看到了音乐是一种交流体系。其他一些著名的音乐人类学家，如洛马克斯(Alan Lomax)、内特尔(Bruno Nettl)、梅利亚姆(Alan Merriam)和布莱金(John Blacking)等，虽然没有明确打出符号学研究的旗号，但他们在自己的研究中实际上已经直接或间接地应用了符号学。在1971年的美国音乐人类学年会(SEM)上，查尔斯·鲍里斯(Charles Boiles)提交了一篇题为《音乐人类学的符号学》(Semiotics of Ethnomusicology)的论文，第一次明确提出了符号学在音乐人类学研究中的特殊地位。

西方音乐人类学在语言学与符号学研究方面的成果，除了上述西格的论文以及分散在上面提到的一些著名音乐人类学家论著中的一些专题研究外，还包括如下一些主要成果：赫尔佐格(George Herzog，1934)的《会说话的旋律与原始音乐》[③]；布莱金(John Blacking，1995)的《音乐、文化与体验》[④]；菲尔德(Steven

---

① Steven Feld and Aaron Fox, “Music and Language”, *Annual Review of Anthropology* (23), 1994, pp. 25—33.

② Charles Seeger, “Music as Tradition of Communication, Discipline, and Play”, *Ethnomusicology*, 6(3), 1962, pp. 156—163.

③ George Herzog, “Speech Melody and Primitive Music”, *Musical Quarterly* (20), 1934, pp. 452—466.

④ John Blacking, “Music, Culture, and Experience”, In *Music, Culture, and Experience*, ed. Reginald Byron, Chicago: University of Chicago Press, 1995, pp. 223—242.

Feld)的《音乐人类学中的语言学模式》(1974)[1]、《像瀑布一样流泻:卡鲁利人音乐理论的隐喻》(1981)[2]、《声音与情感》(1982)[3]、《声音结构与社会结构》(1984)[4]、《作为象征体系的声音:卡鲁利人的鼓》(1991)[5],以及菲尔德和福克斯(Aaron Fox)合写的《音乐与语言》(1994)[6];萨克斯(Nahoma Sachs, 1975)的《音乐与意义:一个马其顿村庄中的音乐象征主义研究》[7];纳蒂埃(Jean-Jacques Nattiez)的《音乐符号学对一般符号学理论的贡献》(1977)[8]及其著作《音乐与话语:关于音乐符号学》(1990)[9];休斯(David Hughes,1998)的《日本音乐中的深层结构和表层结构》[10];莫奈利(Raymond Monelle, 2000)的《音乐的感知》等。[11]

虽然,"音乐符号学"在西方音乐学领域自1973年开始才正式有了自己独立的学科名称——Musical Semiotics,[12]但是,由于它实际上是作为一种方法论而横跨

---

① Steven Feld, "Linguistic Models in Ethnomusicology", *Ethnomusicology*, 18(2), 1974, pp. 197—217.

② Steven Feld, "Flow Like a Waterfall: The Metaphors of Kaluli Musical Theory", *Yearbook of Traditional Music* (13), 1981, pp. 22—47.

③ Steven Feld, *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetis, and Song in Kaluli Expression*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1982.

④ Steven Feld, "Sound Structure as Social Structure", *Ethnomusicology*, 28(3), 1984, pp. 383—409.

⑤ Steven Feld, "Sound as a Symbolic System: The Kaluli Drum", In *The Varieties of Sensory Experience: A Sourcebook in the Anthropology of the Senses*, ed. by David Howes, Toronto: University of Ttoronto Press, 1991, pp. 79—99.

⑥ Steven Feld and Aaron Fox, "Music and Language", *Annual Review of Anthropology* (23), 1994, pp. 25—53.

⑦ Nahoma Sachs, "Music and Meaning: Musical Symbolism in a Macedonian Village", Phd. diss., Indiana University, 1975.

⑧ Jean-Jacques Nattiez, "The Contribution of Musical Semiotics to the Semiotic Discussion in General", *A Perfusion of Signs*, ed. Thomas A. Sebeok, Bloomington: Indiana University Press, 1977, pp. 121—42.

⑨ Jean-Jacques Nattiez, *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*, Princeton: Princeton University Press, 1900.

⑩ David W. Hughes, "Deep Structure and Surface Structure in Japanese Music", *Ethnomusicology*, 32(1), 1988, pp. 23—74.

⑪ Raymond Monelle, *The Sense of Music: Semiotic Essays*, Princeton: Princeton University Press, 2000.

⑫ 著名法国音乐符号学家纳蒂埃提到:以1973年在贝尔格莱德召开的"首届音乐符号学国际会议"和翌年在罗马举行的"音乐符号学国际专题讨论会"为这一学科诞生的标志。参见纳蒂埃:《音乐符号学的发展及其现状》,(常静摘译),引自《中国音乐年鉴》1990卷,第317—320页。

西方音乐理论(Music Theory)和音乐人类学(Ethnomusicology)两个领域的研究，所以它作为学科的独立性仍然不明显。西方音乐人类学在这一领域的实践，从一开始的探索直到目前的发展，更多地体现为借用语言学和符号学理论对音乐进行的一种方法，而这一方法最重要的特点就是来自语言学、符号学和人类学的结构主义范式。

2. 结构主义音乐分析法

按照结构主义语言符号学的观点，因为音乐也是一种语言，所以可从语言学、音位学和语法这三个方面对其进行形式结构的分析；还因为音乐本身在各种乐思之间相互联系而在音符(符号)间建立起一定的关系，因而可采用语言符号结构分析的“横组合”(Syntagme)分布方法加以分析；也因为多声部音乐的多音符同时呈现以及音乐中再现原则的存在又有利于将各种关联性乐思并置起来加以对照，因而可采用语言符号结构分析的“纵聚类”(Paradigme)音位对比方法加以分析。为了强调结构分析的客观性，结构主义的音乐分析往往简化各种非语言因素(如音乐的社会背景)，而突出音乐自身的语言性。具体操作有两个步骤:“先将音乐结构分割成不能再分的形式单元(符号)，此谓‘切分’(Segmentation)，然后按相互关系检验这些单元，即以寻求共性为目标的‘置换’、‘归类’，总称为‘分布’。符号本身无意义，只有按它们在构成音乐结构的关系网上的位置(音位)才有意义。这些符号出现在时间进程中，形成音乐语法。”①应该指出的是，与以往纯粹从音乐技术方面对音乐曲式(Form)的分析有所不同，站在结构主义立场对音乐结构(Structure)进行分析的目的是试图揭示音乐中深层的或隐含的结构关系。通过对音乐中显现的结构以及实际的过程的分析，结构主义的音乐分析通常试图体现其所谓科学的严格性，并主张结构分析的客观性。

“较早系统地提出结构主义音乐分析方法、从而推动了这一潮流的是音乐人类学(民族音乐学)家内特尔。他在1958年以布拉格学派的音位学程序为模式，陈述音乐切分成份(Musical Segment，或称音段)的分布。即从一音乐实体出发，区分出一些有意义的特征，即称作‘音位’的最小单元，然后在整体结构中重新分布这些区别性的因素。如分析旋律和节奏，从最小单元起直至循环复现的序列(即语素，Morpheme)，并注意音位变化、语素变化，最后离析出乐句和段落。内特尔把在这些层面中重新安排材料看作是使音乐分析客观化的手段，从而将‘调性’与‘和声’这类概念的主观判断降低到最小程度。”②内特尔采用这样的分析方法，是因为他

---

① 汤亚汀:《音乐分析:语言学模式的兴衰》，载《中国音乐学》，1992年第4期，第91页。
② 同上。

看到在音乐分析中将数据重新进行层次排列可以为分析提供最大程度的客观性。[①]

进入20世纪70年代以后,语言符号学的结构主义音乐分析受到人类学结构主义思潮的影响而得到进一步发展。提出结构主义文化理论的法国人类学家列维—斯特劳斯本人也探索用结构主义方法分析了拉威尔(Maurice Ravel)的《波莱罗舞曲》(Bolero,1928)。尽管这完全是对一个西方音乐曲例的结构分析,但列维—斯特劳斯开放性的思想和方法对传统音乐的研究仍然富有启发意义。

这一时期,著名英国音乐人类学家布莱金在其研究中也表现出对结构主义范式的强烈偏好,以至于学界将他视为结构主义音乐人类学的代表人物。布莱金除了于1972年发表论文"文达人音乐中的深层结构"[②]表述其对音乐文化进行结构分析的方法外,在其1973出版的《人的音乐性》(*How Musical Is Man?*)一书中则集中表达了他的结构主义思想,他在该著作中所要表述的主要意旨就是"去发现音乐与社会生活之间的结构关系"[③]。因为他一再强调"音乐结构可以揭示出与人类生活的基础结构有关的一些结构原则"[④]。所以他要将人类的认知结构与音乐的结构联系在一起加以研究。

斯蒂芬·菲尔德(Steven Feld)关于新几内亚卡鲁利人的著作(1982)[⑤]也论证了一个很强的结构主义主题。就像列维—斯特劳斯一样,菲尔德也关注神话,并且从他发现的神话的结构与音乐中的结构进行比较。菲尔德的目的和布莱金一样,是要去发现能够解释创造过程中组织的基本结构。他也强调理想的结构是从询问卡鲁利人而得出,而不是来自描述音乐的表演和实际上总是在演变着的事件的细节。[⑥]

由于20世纪70年代以来音乐人类学领域对结构主义分析方法的大量实践以及由此而出现的重要成果,使得这种方法逐渐成为音乐人类学的一种重要方法论,被称为"音乐人类学的结构主义范式"(Paradigmatic Structuralism in Ethnomusicology)。这一范式的分析方法可以是多样的,但应用各种方法都按照结构主义语

---

① Bruno Nettl, "Some Linguistic Approaches to Musical Analysis", *Journal of the International Folk Music Council* (10), 1958, pp. 37—41.

② John Blacking, "Deep and Structures in Venda Music", *Yearbook of International Folk Music Council* (3), 1972a, pp. 91—108.

③ John Blacking, *How Musical Is Man?* Seattle: University of Washington Press, 1973, p. 53.

④ 同上,第115页。

⑤ Steven Feld, *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetices, and Song in Kaluli Expression*, Philadephia: University of Pennsylvania Press, 1982.

⑥ 同上,第93页。

言学和人类学的理论结合音乐现象遵照如下一些理论假说：1）所有的音乐表现（Performance）都被数量有限的心智结构（Structure of the Mind）中固有的操作程序（Operational Categories）所控制。因此，通过音乐分析可以归结出几个基本的类型，而这些类型是基本心智结构的显示。例如，我们可以决定所有的乐器都是男性的和女性的；音高也可以被划分成男性和女性；甚至音色也可以是男性的或女性的。2）这些音乐的分类（程序）主要是二元的或对立的。因此，和上述例子相类似，乐器以对立类型而存在，也可以将对立类型看作是男性和女性完全相反的对立，即如高音与低音完全相反一样。3）这些音乐中的对立因素是通过转换（Transformations）加以调节（Mediated）的。一个高音的存在是因为它经由一个中间位置或中音与一个低音保持了一种关系。这一转换关联起高位到低位的关系。①

3. 音乐符号学与音乐人类学符号学的合流

当代音乐符号学大师纳蒂埃出版于1990年的英译修订版《音乐与话语：关于音乐的符号学》（*Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*）②，是从音乐人类学视野研究音乐符号学的代表作。③ 在这部著作的“前言”中，纳蒂埃明确指出：“本书基于一个假定：音乐作品不仅是我们通常所说的‘文本’（Text），也不仅是一个被完整创作出来的‘结构’（Structures 或‘构型’Configurations），而是由‘程序’（Procedures）组成。这个程序发端于创作行为，引发出解释行为和接受行为。这样的三大分类项规定了‘一个完整的音乐事实’（a total musical fact），可称它们为：中性或内在层次（Neutral or Immanent Level）、创作层次（Poietic Level）和接受层次（Esthesic Level）。”他接着论述了音乐作品应从这三个层次进行分析的必要性，因为“一首音乐作品的本质是它曾有过的缘起（Genesis）、它自身的组织（Organization）以及它被接受的方式（the way it is perceived）”。正因为如此，他说：“专业性的或‘科学性’的音乐学、音乐分析甚至音乐解释的方法，要求有一种能够面对实践的理论、一种具有音乐整体视野的方法学和认识论。我将这种一般性的理论称之为‘音乐符号学’（Musical Semiology）。”④正是从把音乐作品放到文化中，把它看作是“一个完整的音乐事实”这一点为音乐分析的基础理念，明显地体现

---

① Ruth M. Stone, *Theory for Ethnomusicology*, New Jersey: Pearson Prentice Hall, 2008, p. 90.

② Jean-Jacques Nattiez, *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*, Princeton: Princeton University Press, 1900.

③ 该书为1987年法文原版《普通音乐学与符号学》（*Musicologie Generale et Semiologie*）的英译修订版，译者 Carolyn Abbate，由美国 Princeton 大学出版社1990年出版。它是纳蒂埃音乐符号学三部曲之二。之一和之三分别为：《音乐符号学基础》（*Fondements d'une Semiologie de la Musicque*, 1975）和《音乐、历史和文化》（*La Musique, l'histoirenetnla Culture*）。

④ 同②，第 ix-x 页。

了纳蒂埃从以往的普通音乐符号学向音乐人类学的音乐符号学的转向。作为音乐符号学代表人物的纳蒂埃的这一学术转向，实际上可以看作是以西方艺术音乐为对象、以西方音乐理论为基础的普通"音乐符号学"(Semiology of Music)与以非西方传统音乐为对象、以西方人类学理论为基础的"音乐人类学符号学"(Semiotics of Ethnomusicology)的合流。

第四节 中国经验[1]——中国音乐人类学者的研究实践

中国音乐学界在借鉴西方语言学、符号学和象征人类学理论与方法方面的研究比较少见，仅有个别音乐人类学学者在他们的研究实践中或自觉、或不自觉地采用了这方面的理论和方法，并做出了一定成果和积累了中国式方法论的经验。现按方法论范式分别简要介绍他们在这方面的主要学术成果。

1. 语言学模式与结构主义的研究范例

沈洽的《音腔论》(南京艺术学院硕士论文，1982)，应该是语言学模式与结构主义分析方法在中国传统音乐研究中应用的一个典型范例。尽管作者个人并没有明确声言自己的研究是吸收了西方语言学结构分析的理论模式，但在这篇研究汉族传统音乐音体系特点的著名学位论文中，可以明显地看出语言学符号学和结构主义理论的印记。如在论文第五章"音腔在结构中的地位"中，作者明确表示："音腔在音乐结构中的地位包括音腔在音乐结构中的位置和功能两个方面。前者是指音腔在形态结构关系中的意义，后者是指音腔在乐意结构关系中的意义。从纯粹音响形态的角度分解出来的结构层次关系称为形态结构关系；从乐思发展逻辑的角度分解出来的结构层次关系是乐意结构关系。两者如同语言科学中的语音学和语法学的关系一样，既有着密切的联系，却又有着各自的领域，不应混为一谈。"[2]

《音腔论》是探讨汉族传统音乐基本形态中存在着"音腔"这一特点的专论。关于什么是"音腔"，作者的定义是："广义来说，凡带腔的音，都可称为音腔。所谓腔，指的是音的过程中有意运用的，与特定的音乐表现意图相联系的音成分(音高、力度、音色)的某种变化。所以，音腔是一种包含有某种音高、力度、音色变化成份的音过程的特定样式。"[3]虽然全文主要是围绕"音腔"而展开的对中国汉族传统音乐音体系的讨论，但文中也涉及到对许多音乐基础理论问题具有独特见解的重新探讨。全文分六章，共十万余字。前三章讨论了最基本的音感观念——音腔的客观

---

① "中国经验"一词由洛秦在《音乐人类学的中国实践与经验的反思和发展构想》一文中首次提出。

② 沈洽:《音腔论(续)》，载《中央音乐学院学报》，1983 年第 1 期，第 3 页。

③ 沈洽:《音腔论》，载《中央音乐学院学报》，1982 年第 4 期，第 12 页。

存在、特性和体系性，是全部论述的基础；第四章讨论了音腔及其观念生成的基础原因；第五、六两章，就音腔的客观存在对汉民族传统音乐整个形态、风格的影响做了探索。在最后的“结语”中，作者提出“把我称之为音腔的音过程的样式看作是一种整体结构的思想，实在是我的《音腔论》的最根本的和最核心的思想。这种思想是深深地根植于HCY（即‘汉族传统音乐音体系’的拼音缩写）的传统的意识之中的，因此并不能算是我的创造发明。我的菲薄的工作，仅不过是把这样一种传统的潜意识从理论上明确地提了出来，并力图从各个方面加以论证而已。同时，音腔的生成虽与汉语语音特点直接有关，但它作为一种基本的音感观念，则早已升华为汉民族对于音乐的一种普遍而深刻的审美习性。”①全文在论述音腔理论时，作者或借助语音学理论证明中国传统音乐音体系中“音腔”与西方诸民族传统音乐音体系中“音”的不同；或应用语义学逻辑印证中国的这种“音腔”在音乐表达中的特殊意义。而从上引最后“结语”的那段话中不难看出，作者这篇学位论文的“核心思想”，不仅带有明显的语言学结构主义倾向，而且作者所强调的中国音乐传统的所谓“潜意识”规律，更是带有列维—斯特劳斯的所谓“人类潜意识（文化）语法结构”的思想印记。

如果说沈洽是吸收语言符号学结构分析方法和结构主义文化理论，从中国传统音乐音体系微观结构分析中得出他的“音腔”理论；那么，薛艺兵则同样是吸收了法国结构主义思想方法，但却是从更为宏观的视角对人类音乐的构成原理进行了论证，得出关于“音乐的二元结构”理论。

薛艺兵对结构主义二元对立方法的运用颇有心得，其仪式音乐专著《神圣的娱乐》（2003）书名就是二元的；书中分析仪式场阈时提出的由“超凡阈”和“凡俗阈”构成的所谓“两阈结构”模式也包含着二元对立原则；②他的另一著作《在音乐表象的背后》，书名中亦包含了二元对立的意象；而发表在《中国音乐》2006年第2期上的《论音乐的二元结构》一文，则是他对这一理论的集中阐发。

作者在文中首先明确表示了他的这一研究是受到曾对西方哲学、社会科学和人文学科产生了深远影响的法国结构主义人类学二元对立理论的启发。他说：“尽管自上个世纪80年代以来他们的结构主义理论曾受到后现代主义许多学派的批判，但其中作为核心理论的‘二元对立结构模式’，对我们认识音乐的构成原理仍然具有启迪意义。本文在吸收法国结构主义人类学理论合理内核的基础上，展开对音乐结构法则的讨论。”③作者并不认可列维—斯特劳斯提出的隐藏在人类文化现

---

① 沈洽：《音腔论（续）》，载《中央音乐学院学报》，1983年第1期，第14页。

② 薛艺兵：《神圣的娱乐——中国民间祭祀仪式及其音乐的人类学研究》，北京：宗教文化出版社，2003。

③ 薛艺兵：《论音乐的二元结构》，载《中国音乐》，2006年第2期，第20页。

象背后的这个二元对立结构模式是潜藏于人类思维中的一种“无意识模式”,但他认为:二元对立结构至少在文化的结构模式方面,的确是具有共性的一种结构原则;人类对自然现象的认识就存在着大量二元对立的认知模式(例如:白天与黑夜、太阳与月亮、天与地、阴与阳、乾与坤等等);人类对自身文化的认识也处处存在着二元对立的结构模式。作者正是从这一理论基础出发,进一步论证了音乐形式构成原理中存在的二元对立结构原则:

> 从音乐实践和我们自己的直观经验似乎也能感悟到音乐中的确存在二元对立的结构原则。从乐器构造到演奏方法,从声音组合到音乐构成,我们从音乐的各方面都能找到二元对立现象。就乐器构造和演奏方式而言,弦鸣乐器中弦和弓的磨擦、气鸣乐器中吹管内壁和气柱的反作用、膜鸣乐器和体鸣乐器中击器对乐器的敲打以及各类乐器发声材料的张力和震荡等,都以“力”的作用与反作用体现了二元对立的结构原理。我们一般认为,音乐主要由乐音(以及无固定音高的噪音)、节奏、速度、力度、音色这些要素构成,并且通常用“高－低”概念来描述乐音;用“疏－密”概念来描述节奏;用“快－慢”概念来描述速度;用“强－弱”概念来描述力度;用“明－暗”概念来描述音色。殊不知,高－低、疏－密、快－慢、强－弱、明－暗这些互为关联而意思相反的成对的概念,正是体现了“二元对立”关系的结构原则。既然音乐的构成主要是建立在乐音、节奏、速度、力度、音色这些因素基础上的,那么,根据这些因素的二元对立结构原则,我们可以认为音乐的构成就是以二元对立结构为其基本模式的。[①]

应该指出的是,薛艺兵认为音乐中“二元对立”的结构模式并非是构成音乐声音的自然法则或客观规律,而是人们从直观经验中感受和理解音乐形式的一种“观念性”感知模式。这一点,与上述沈洽先生提出的所谓音腔是客观存在的观点似乎是相反的。为了论证这一与哲学认识论相关的命题,作者在文中又列出“存在的结构与意识的结构”、“观念性听觉与音乐感知”、“人脑的秩序与音乐的秩序”三个专题展开了论述,将人类感知音乐的这一结构模式与结构主义人类学理论联系起来,“从人类学的视角而非音乐美学或音乐技术理论的角度”重新阐释了人类创造音乐、感知音乐和认知音乐的多重关系。

还应该特别指出的是,薛艺兵引证的人类学“二元对立结构”只是他有关音乐形式构成二元结构理论的出发点,他以音乐二元对立的基本模式为基础,推导出音乐中还存在着二元依存、二元互补、二元变量、多元交叉等一系列的结构关系。其中,二元对立是音乐二元结构的基本模式,体现了音乐中的对比因素;“二元依存”

---

① 薛艺兵:《论音乐的二元结构》,载《中国音乐》,2006年第2期,第21页。

关系体现了对比因素的交互作用;“二元互补”关系表现音乐因素间的交替运动;“二元变量”关系表现为各种音乐因素间量度比例的调适;“多元交叉”关系是音乐中多重二元因素的复合展现。音乐中各构成要素均以这些关系的交互作用而形成二元结构多重模式。“同质异量”的二元对立以“同质关联”的二元依存为基础;对立双方在两极间的动态转化构成了二元变量;音乐中各构成要素以其各自二元因素的对比变化、与其它要素之间互动形成了多元交叉,最终表现为音乐结构在二元对立的基础上形成的多重关系复合模式。①

正是通过在音乐、文化、哲学“二元结构”的论题下层层演进,提出任何音乐都由二元对立结构组成,二元的相互转化处于一个动态过程中,并在动态中组成一个统一平衡的体系。一个音乐整体中的无数组二元因素或多重二元关系,糅合成了薛艺兵先生点释的音乐二元结构的象征符号——中国古代阴阳太极图:通过黑白阴阳鱼中的白黑点,昭示着任何事物都由二元对立结构和二元依存关系体现了相对而非绝对,从而揭示了音乐发展变化的最根本哲理及普遍法则。正是从太极图所昭示的“显意识”象征符号中,否定了法国结构主义关于人类二元对立结构的所谓“潜意识”(或无意识)语法模式。即如作者在文后的“结论”中所总结的:

> 既然我们能够从代表中国古代哲学精华的太极图这一象征符号中发现音乐结构的所有秘密,我们也可以通过反向推理得出如下结论:音乐的结构是人类哲学思维结构的映射物;在二元对立基础上形成的二元依存、二元互补、二元变量和多元交叉这些多重关系以及由这些关系共同构成的复合结构模式,不仅是音乐的结构模式,同时也是人类哲学思维的结构模式;这种结构模式并非如列维-斯特劳斯所说是存在于人类的“无意识”之中,而是可以用太极图这样的象征符号明确表示的人类“显意识”思维模式。②

2. 音乐人类学的符号学与象征研究范例

如前文所述,人类学的符号学和象征研究,都将人类文化看成是一个由符号与象征或能指与所指构成的意义体系(System of Meaning)。为了阐明“意义”是怎样社会地建构起来的,就必须探讨能指与所指或符号与象征的关系。尽管西方音乐人类学领域的符号学研究通常是采用结构主义的音乐分析方法来寻找音乐结构的深层意义,但中国音乐人类学则几乎没有从这方面“引进”西方的理论和方法,而是另辟蹊径,直接从文化符号学和象征人类学吸收理论元素,很好地将音乐的符号学和象征研究结合在一起,提出了不同于西方音乐人类学的一些中国范式。在这

① 薛艺兵:《论音乐的二元结构》,载《中国音乐》,2006年第2期,第24—26页。

② 同上,第26页。

方面做出突出成果的中国学者主要是中国艺术研究院音乐研究所薛艺兵先生。其成果除了散见于一系列论文中,如“仪式音乐的符号特征”[①]、“音乐传播的符号学原理”[②]、“流动的声音景观——音乐地理学方法新探”[③]和“音乐传播的时空语境”(“2007全国音乐传播学术研讨会”开幕式上的发言)等,尤其在其仪式和仪式音乐研究的代表性著作《神圣的娱乐》中则得到集中体现。

在《神圣的娱乐——中国民间祭祀仪式及其音乐的人类学研究》的第一章第三节[④]中,作者首先从一般意义上研究了仪式的象征体系,从“仪式的象征符号”、“仪式符号的象征意义”、“仪式的象征方式”三个方面论证了仪式的象征特点。关于什么是仪式的象征符号,作者的说法是:由于象征符号是“代表其它东西的某种东西”(Barthes语),或者更简明地说,“一个符号是‘X’,它代表一个不在的‘Y’”(Eco语),因此可以说,仪式中的任何行为、现象和对象,只要它超出自身的本义而代表其它事物或含有其它意义,都可以成为仪式的象征符号。又由于仪式的符号形式(如行为、动作、姿态、手势、器物、声音等)与符号所指称的意义之间没有直观的和本质的联系,符号形式和符号意义之间的关系只存在于仪式当事人及其特定社会群体约定俗成的“文化代码”(Cultural Coda)中,而这种“文化代码”又保存在他们的思想中,因此,只有掌握了仪式象征符号的这种“文化代码”,才能够解释这种象征符号的象征意义。[⑤] 在此认识的基础上,作者将仪式中的符号划分为四种形式:(1)语言形式的符号(包括口语、文字或文本的形式),如颂辞、诗文、韵白、咒语以及歌词等;(2)物件形式的符号,如道具、服饰、用品、绘画、塑像、乐器等;(3)行为形式的符号,如行动、姿势、手势、舞蹈、歌唱行为、演奏行为以及仪式角色的扮演等;(4)声音形式的符号,如呼叫声、呐喊声、吟诵声、歌唱声、响器敲击声、舞步节奏声、音乐演奏声等。并认为不同形式的仪式符号间相互交叉、相互助益,共同完成仪式的象征体系。[⑥]

关于仪式符号如何表现象征意义的问题,作者认为:仪式符号的价值在于用可感知的形式表现抽象的意义,而符号所表现的意义和符号的意指作用,都是社会地、人为地赋予的。仪式符号的创造过程,就是特定社会中的人们选择符号形式并赋予其意义的过程。此外作者还将仪式符号与语言符号作了比较,从语言符号的封闭性特征推论出仪式符号是更为封闭的体系的论点:

---

① 薛艺兵:《仪式音乐的符号特征》,载《中国音乐学》,2003年2期。

② 薛艺兵:《音乐传播的符号学原理》,载《黄钟》,2003年2期。

③ 薛艺兵:《流动的声音景观——音乐地理学方法新探》,载《中央音乐学院学报》,2008年1期。

④ 薛艺兵:《神圣的娱乐——中国民间祭祀仪式及其音乐的人类学研究》,北京:宗教文化出版社,2003,第31—45页。

⑤ 同上,第40页。

⑥ 同上,第39页。

> 尽管仪式符号大都是非语言的符号，但是，在符号意义体系的封闭性方面，仪式符号比语言符号更有过之而无不及。其原因有多种：首先，仪式符号的应用不如语言符号广泛。社会生活中，人们每天都离不开语言，语言活动无处不在，而仪式活动只在特定时间、特定范围举行；人人通晓本文化的语言，但不是人人都能通晓本文化中的仪式；即便有些群体社会的全体成员都参加仪式，但其中只有极少数仪式专家才懂得仪式符号的意义。因此，仪式的符号系统只能封闭在有限的社会成员范围内。其次，仪式符号的意指不如语言符号明确。也就是说，语言符号负载了明确的概念，而仪式符号仅象征着隐含的意义；并且这些意义只能封闭在少数仪式执行者的思想中；封闭在仪式"阈限"过程中。再次，仪式符号的代码比之语言符号具有隐蔽性。换言之，语言符号（语词）及其所指的代码表清楚明白地印刻在每个具有语言能力的社会成员的记忆中，而且通常有文本形式的代码表（辞书、语法书）传播和教育体系的广泛传承。而仪式符号的象征通常具有曲折性、惑然性、超常性、神秘性等特点，符号及其意指的代码表只能隐约地封闭于仪式参与者的意念中。有些不便明喻和张扬的符号，如神秘的画符、咒语、巫术、手势等，其意义的代码表只能秘密地封存在掌握这些符号的仪式专家（如巫师、道士）的头脑中。①

关于仪式符号通过怎样的方式来象征意义，作者则从仪式的特性中找到答案，认为：人类的许多仪式并非是人际间的交流，而是人与超自然对象（神或鬼）的交流。在这类仪式中，仪式执行者是仪式符号的表现者和传达者，而符号信息的接收者则是象征性的虚拟对象。有时，虚拟对象本身就是一个象征符号（如神像、灵牌、鬼寨等）——即象征的象征；有时，虚拟对象则完全虚拟于仪式执行者的意象中。于是，当仪式针对超自然对象时，仪式执行者既是符号的表现者和传达者，实质上又是符号的接收者和解释者。或者更确切地说，他们表现符号和传达符号原本就不是为了被接收和被解释，而是为了在表现和传达符号的同时感受符号和体验符号。如果说，语言活动是通过符号表现意义和传达意义，那么，仪式活动则是通过符号表现意义和体验意义。仪式符号象征方式的特殊性正在于此。②

---

① 薛艺兵：《神圣的娱乐——中国民间祭祀仪式及其音乐的人类学研究》，北京：宗教文化出版社，2003，第41页。

② 同上，第44页。

作者在第二章(“解释仪式音乐”)的第二节(“作为符号表达的仪式音乐”①)中,从音乐符号学(Musical Semiology)的角度,但又是从不同于西方音乐符号学的方法视角,正式引入了对仪式音乐作为象征符号的讨论。首先,作者把符号学看作是一种文化哲学认识论,而不仅仅是一种结构主义的分析方法,认为从符号学的角度观察事物就不再是实证主义的了,而是把一切意义的表达形式都看作是符号(Signs, Symbols),而符号的意义则取决于惯例、关系和系统。② 为了论证音乐怎样才能作为一种符号学意义上的符号,作者引述了西方音乐人类学大师梅利亚姆的“音乐三分模式”理论和布莱金(Blacking)的音乐结构主义思想,同时阐述了纳蒂埃音乐人类学倾向的音乐分析“三重模式”,通过综合比较,对三位大师的音乐符号学思想做出了如是评价:纳蒂埃的音乐符号分析“三重模式”与梅利亚姆的音乐分析“三分模式”有异曲同工之妙。两者的区别是,梅利亚姆是将“音乐”引向“文化”,而纳蒂埃是将“文化事实”引入“音乐”。此外,纳蒂埃的这一思想也受到布莱金的影响,但是布莱金是从“人的音乐性”来寻找“音乐与社会生活之间的结构关系”,而纳蒂埃则从“音乐的符号性”来概括文化中的音乐事实。③ 作者其后总结说:尽管他们三人分别从功能的、结构的、符号的不同角度认识音乐,但他们之间有两个观点都是共同的:其一,音乐的存在包括两套体系,一套是音乐声音形式的独立结构或形态体系;一套是与社会文化关联着的功能或意义体系。其二,音乐的语意表达只存在于音乐与社会文化的关联体系中,只能用“音乐外”(Extra-Musical)因素来解释。他们的这两个共同观点,也正是作者在上一节(“仪式音乐的界定”)论及音乐属性时所表述的音乐的“艺术属性”和“社会属性”所涵盖的内容。

由于音乐符号表达意义的或然性,使得音乐实际上不能像语言和视觉形式的符号那样表达明确的意义,因而如何解释音乐在仪式中怎样表达意义就成为仪式音乐符号与象征研究的焦点。就此问题作者提出的观点是:“我们之所以无法确证仪式音乐中节奏、曲调、结构等声音因素能否担当仪式的象征符号,原因不在于确认音乐是否具有语意表达能力,而在于弄清仪式中人们使用音乐做什么。本文在界定仪式音乐时已经确定:人们在仪式中使用音乐是为了让音乐对仪式发挥‘效应’。那么,音乐在仪式中究竟能发挥什么效应,以及它怎样发挥效应,这应该是我

---

① 薛艺兵:《神圣的娱乐——中国民间祭祀仪式及其音乐的人类学研究》,北京:宗教文化出版社,2003,第73—92页。

② Roland Barthes, *The semiotic challenge*, *trans. by* Richard Howard, New York: Hill and Wang, 1988, p. 1.

③ 同①,第85页。

们认识仪式音乐符号特征的基点。”[①]作者通过对音乐特性的论证，就音乐符号如何表达意义问题得出这样的结论：

> 就本质而言，音乐即“乐音运动的形式”(汉斯力克，1980:50)，它本来是一种可不介入意指作用的声音表达实体，它自身是不包含情感或意义的一种“空的”(Empty)声音结构形式。但是，当人们将自己的情感、意义投射到这个“空的”声音结构形式，并将它用于意指目的时，音乐除了本质上仍然是“乐音运动的形式”外，“还可在人们思想中表示其它东西”(Barthes, 1988:131)。这样，音乐便具有了“符号”的特征。由于音乐是“人为地组织起来的声音”(Blacking, 1973: 3)，因而，几乎所有的音乐都被社会或个人注入情感或意义而成为被用于意指目的的“符号”。仪式音乐也不例外。由于仪式是一个“符号的聚合体”，是一个由象征符号构建起来的“虚拟的世界”，因此，仪式情境中的几乎所有可感知形式，包括音乐在内，都可能具有象征符号的性质。[②]

作者进一步从仪式的特性出发，通过与语言符号的比较阐释了仪式音乐的符号特点。他解释说：由于人类的许多仪式并非是人际间的交流，而是人与超自然对象(神或鬼)的交流。因而在这类仪式中，仪式音乐的表演者既是音乐符号的表现者和传达者，实质上又是音乐符号的接收者和解释者。在这样的传达方式中，他们演奏音乐原本就不是为了被接收和被解释，而是为了在演奏音乐的同时感受音乐符号和体验音乐符号。音乐符号独具的“诗学”特征和音乐表演独特的“动人展示”，正是能够满足这种感受和体验的理想的符号形式。假如他们演奏并感受、体验的这种音乐同时被赋予某种象征意义的话，那么，这种意义则主要是引发情绪或联想的“诗学”的意义。“诗学”的意义只需供献、体验，无需说明、解释。他们在向虚幻对象(神或鬼)供献“诗意”符号的同时，自己也在体验着这种“诗意”符号带给仪式的神圣感和美好感。在这一过程中，音乐的象征功能处于次要地位，美感功能发挥着主要作用。因此，我们应该给这种符号一个更加准确的名称，称它为“美感符号”。[③] 和仪式符号体系中其它具有明确语意能力的象征符号(如语言符号或行为符号)相比，仪式音乐(尤其是其中的“纯音乐因素”)是一种从既定代码中解放出来的符号形式，它不是以象征为目的的意义符号，而是以审美体验为实效的“美感符号”。音乐的艺术复杂程度越高，它作为“美感符号”的特性就越强；音乐作为“美

---

① 薛艺兵：《神圣的娱乐——中国民间祭祀仪式及其音乐的人类学研究》，北京：宗教文化出版社，2003，第 89 页。

② 同上，第 86—87 页。

③ 同上，第 90 页。

感符号”的特性越强，它就脱离语意代码越远。最后作者总结道：

> 当我们把仪式音乐从“意义”的既定代码中解放出来，把它看作一种“美感符号”时，我们就能够理解为什么相同的音乐形式或音乐曲目可以被不同的仪式所使用。那是因为这种“美感符号”在不被“添加”任何意义的情况下便可以其“动人的展示”发挥其符号效应。人类社会的各种仪式之所以大都使用音乐这种“美感符号”，正说明这种“美感符号”是可以脱离语意代码的一种“普同性”符号，是能够在仪式中“动人的展示”部分发挥其重要作用的符号。[①]

当然，作者在音乐符号学和音乐象征研究的过程中，仍然沿用了结构分析的方法。不过他并不是为了所谓的“客观”、“科学”而孤立地分析音乐形态的自身结构，而是将音乐的结构分析延伸到对仪式结构的分析，并从仪式结构的特征中返回到对仪式中音乐结构的关系认识。这一方法的一个重要成果就是作者对祭祀仪式中存在着的所谓“两阈结构”模式的发现，以及对音乐符号如何在仪式的两阈结构中发挥“效应”的阐释。

关于“两阈结构”模式和音乐在结构中如何发挥“效应”，作者解释道：

> 在中国民间祭祀仪式的场域（Ritual Field）结构（Structure）中，存在着一个二元对立的主体结构模式，这就是由“凡俗阈”和“超凡阈”构成的“两阈结构”[②]模式。所谓“凡俗阈”，是指平凡俗人的人间阈境（人间世界），亦即仪式场合中实际存在的现实阈境空间；所谓“超凡阈”，是指具有超自然力量的神鬼阈境（神鬼世界），亦即祭祀场合中意象性存在的超现实阈境空间。[③] 这两个阈境中，凡俗阈是祭祀者仪式行为的活动可见、可感阈境；超凡阈则是祭祀者仪式意向（观念）的虚拟阈境——尽管它是“虚拟”的，但也会以象征符号在仪式场景布置（如神坛、鬼寨）、仪式祭奉对象（如神像、圣物）等方面加以表现。仪式中，祭祀者代表“凡俗阈”一方，祭祀对象（包括有形的象征对象和无形的神灵意象）代表“超凡阈”一方。祭祀仪式中的凡俗阈和超凡阈，是两个并列的

---

① 薛艺兵：《神圣的娱乐——中国民间祭祀仪式及其音乐的人类学研究》，北京：宗教文化出版社，2003，第 91 页。

② “阈”在中文中即空间概念，犹如以门槛为界线的一个特定环境，故而也可称作“阈境”。

③ 作者此处提出的“凡俗阈”和“超凡阈”与涂尔干所说的“凡俗”（Profane）和“神圣”（Sacred）概念有近似之处，但两者并非是等同概念。首先，涂尔干是从宗教观念的角度来划分凡俗与神圣这两种绝对的异质性存在事物的，作者则从仪式的关系结构中认识到凡俗与超凡两阈的存在；其次，作者所谓的“超凡阈”不能完全用“神圣”概念来涵盖，因为民间祭祀中的超凡阈境也可能包含污秽的鬼魂世界和凶神恶煞等超自然力量。

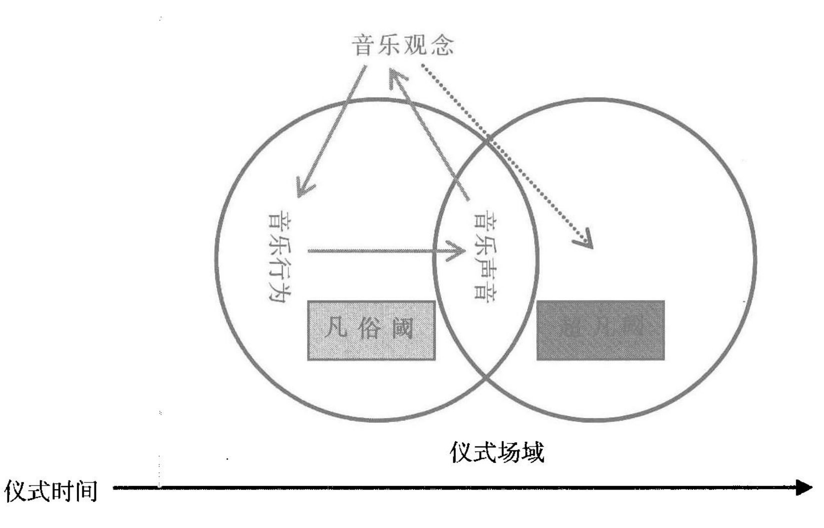
对立阈境，祭祀者的仪式行为以及各种仪式手段(包括音乐)，均针对超凡阈或其中的特定对象而进行。祭祀仪式的目的就在于利用各种可能的手段来沟通、调和“两阈”之间的对立关系。仪式场域中的每个仪式事项以及每个仪式事项中的各种结构元素的关系，均体现了“两阈结构”的原则。

音乐在祭祀仪式的“两阈结构”关系中有着特殊的存在方式和结构意义。这可以借用梅利亚姆(Merriam)的“音乐三分模式”(the tripartite model)理论来加以分析。仪式中，音乐表演者的表演行为(唱、奏、舞)在“凡俗阈”中展开；音乐表演的目的(音乐意向观念)指向“超凡阈”；音乐产品(音乐声音)则(至少在祭祀者的意象中)横跨“凡俗阈”和“超凡阈”而产生祭祀效应(Ritual Result)。这就是音乐从观念、行为到产品在祭祀仪式“两阈结构”中的结构关系和祭祀仪式中音乐的存在意义。①

作者用下图形象地示意了包括音乐符号结构在内的祭祀仪式的“两阈结构”模式：

图一

仪式空间



在这里，作者并不是将仪式音乐直接归为象征符号，而是通过研究音乐声音符号在仪式中的特定“效应”，而将其看作是意向性(指向超凡阈境以调合两阈对立关系)的象征符号。从而解释了仪式音乐如何作为象征符号发挥“所指”功能的难题。

① 薛艺兵：《神圣的娱乐——中国民间祭祀仪式及其音乐的人类学研究》，北京：宗教文化出版社，2003，第 150—152 页。

这一理论和方法，在该著作“下篇”对各地不同类型的民间祭祀仪式音乐的个案分析中，都作为一个有用的工具而加以应用，并得出了一系列有关仪式音乐符号与象征方式的有趣论点（此处从略）。

综上所述，尽管薛艺兵先生的音乐符号学和象征人类学研究实践主要是聚焦于传统仪式和仪式音乐方面，但通过这些研究实践以及从实践中得出的一系列富有学术价值和应用价值的理论和方法，仍然体现了其不同于西方音乐人类学结构主义符号学方法的中国音乐人类学符号与象征研究的方法论新探索和新范式。

第十一章　仪式音乐研究

薛艺兵

第一节　所属领域的学科界定

“仪式音乐研究”，从中文字面意义直观地理解，就是指对仪式音乐的研究。但是，这样的理解不过是对名称本身的同义反复，无助于对其作学科界定。作为一门学科或一个特定研究领域，仅从其名称的字面意义远不足以说明其学术特点，只有从该学科或该领域已经有过的研究实践，从其研究对象和研究方法两方面进行分析，才有可能较为客观地对其所属学科和领域特征加以合理界定。

让我们首先通过了解该领域所经历的研究实践，来确认其学科归属问题。

由于仪式是人类历史长河中最古老、最普遍、最持久的一种文化现象，并且仪式活动作为一种特殊的行为方式通常都以神灵观念和宗教信仰为其思想基础，或与政治、礼教、伦理、道德、风习等社会体制和民间礼俗密切联系，因而古代曾是先贤、哲人、思想家、政治家普遍讨论的重要话题，后来成为神学、宗教学研究的重要对象，而在近现代西方兴起的社会科学门类中，则主要是人类学及其分支学科——宗教人类学的重点研究领域。音乐、舞蹈、诗歌曾是人类早期仪式的重要组成部分，各民族保留至今的许多集体仪式或大型祭礼中，音乐活动仍然是其中不可或缺的重要内容。对与仪式有关的音乐的关注和讨论，同样可以追溯到各国的古代先贤、哲人以及神学家、宗教学家那里（比如：中国儒家两千多年来对“礼乐”制度及其用乐规范[①]的讨论；历代高僧、道长对其宗教仪轨中诵唱音乐的探讨和整理等），但

① “礼”在中国古代有复杂的含义，而其基本要义则指仪式和礼节。“礼”和“乐”并提时，通常指与仪式、等级有关的用乐制度。因此，讨论“礼乐”，也可说就是讨论仪式音乐。

是，采用现代学科的理论方法对仪式音乐的专门研究，不过是近半个世纪以来的事情，而且这类研究主要是在与人类学有关联的音乐人类学（亦即民族音乐学）领域的许多学者中开展起来。尽管在音乐史学中也有对古代仪式音乐（如西方教会仪式音乐、中国古代礼乐制度或礼俗音乐）的研究，但这方面的研究并未形成独立的专题研究领域。此外，被有些人类学家定义的广义的、新式的“仪式”及其“仪式音乐”在现代社会中也层出不穷，而且有些已形成了新的“传统”和类型，但对这类现代仪式和仪式音乐的研究，目前尚未形成规模，也没有发展为独立的研究领域。故而，本文此处对古代仪式音乐的研究和对现代仪式音乐的研究暂且从略。值得关注的是，在最近 20 年中，对中国传统仪式音乐的研究在本国音乐人类学者中广泛开展起来（也有不少西方音乐人类学者涉及了中国传统仪式音乐的研究），并随着这方面研究课题的逐渐增多，研究成果的日益显著（具体成果待后文详述），理论学说的不断建树，由而使得“仪式音乐研究”（Study of Ritual Music）成为中国的音乐人类学（亦称“民族音乐学”）这一学科门类中一个有特定学术价值的、自成学术体系的专题研究领域。

当然，除了从以往研究队伍及其研究实践对“仪式音乐研究”的领域归属做客观确认外，我们还需要根据其研究对象和研究方法两方面情况，进一步从学理逻辑和学术特点的角度对“仪式音乐研究”这一领域的特性加以界说。

“仪式音乐研究”作为一个特定的专题研究领域，其特定性首先体现在它的研究对象方面。一门学科以及学科之下的研究领域，通常都有自己特定范围的研究对象，而研究对象的范围，可从地域范围（比如某个国家、某一地区）划分；可按人群角度（比如某个民族、某一社群）确定；也可根据音乐种类、音乐体裁来选择；还可依据时间进程（如历史音乐学）来规定。但是，“仪式音乐研究”这个领域对其研究对象的选择则比较特殊——它既不以区域、人群来划分音乐对象范围，也不以音乐体裁、种类来规定研究对象，更不以时间进程来选取其研究目标，而是以仪式与音乐的关联性为其研究的主要视角，并从这一视角来选择自己的研究对象。选择与仪式有关联的音乐（有时也包括仪式中非音乐性的一般声音）进行研究，这应该是“仪式音乐研究”领域选择研究对象的一个基本标准。应该说，在“仪式音乐”这一概念中，虽然“音乐”是主词，但这个主词是由“仪式”这个限定词加以限定的。正因为如此，“仪式音乐研究”作为一个专题研究领域，其专题范围也应以“仪式”来限定，其研究对象的选择和研究视角的设定不是以音乐的体裁为首要标准，而是以音乐的应用及其与仪式的关联性为首要标准。也就是说，选择什么形式的音乐并不取决于音乐的体裁和形式，重要的是看这种音乐是否在仪式中被应用和进行表演，看这些音乐在功能、内容方面是否与仪式相关联。因而“仪式”的类型和分布实际上就成为这一研究领域中选择音乐对象和确立研究角度的首要目标。也可以说，只有确定了研究什么样的仪式，才能确定研究什么样的音乐。这是因为，在许多民族的

音乐传统中,"仪式音乐"只是音乐的一个使用(Usage)概念,并不是音乐的一个体裁(Types)概念。在西方音乐文化中,即使是产生于宗教仪式的许多音乐体裁,如弥撒曲(Mass)、清唱剧(Oratorio)等,后来由于脱离宗教仪式而成为音乐会舞台上常演的声乐艺术体裁,于是就只保留了其原有的"题材"内容,而失去了作为真正的(即在仪式中演唱的)"仪式音乐"的功能特性。在中国传统的音乐实践中,不是所有的仪式都有着固定不变的特定的音乐体裁、音乐形式和音乐种类,大多数情况下,仪式(尤其是民间仪式)中使用音乐的体裁、形式和种类有着很大的自由性或随意性,往往是同样的音乐可以在不同主题、不同内容、不同形式的仪式中演奏或演唱;不同的音乐体裁、音乐形式、音乐内容也可以在相同的仪式中应用;仪式中使用的音乐也经常会在非仪式场合广泛使用。[①] 既然仪式中的各种音乐并非为特定仪式所专用和专有,那么,这类音乐也就不能用"仪式音乐"这个专门的概念来定性,研究"仪式音乐"也就不能用音乐本身来确定其专题对象和研究视角,而只能从仪式的角度来划定仪式所使用的以及与仪式相关联的音乐的范围。

"仪式音乐研究"作为区别于其他研究领域的一个特定的研究领域,它在研究方法方面的特定性,仍然表现在"仪式与音乐的关联性"这一核心概念上。虽然这一概念所表示的是一种研究视角,但这一研究视角所体现的却是一种特定的研究方法,以及由这一特定研究方法所体现的"仪式音乐研究"这一特定领域的学术特定性。试想,假如对某种仪式音乐的研究只研究仪式中的音乐而不涉及这种音乐在具体仪式中的应用和关联,那么,这样的研究就只能是"音乐研究",而不应该划归为"仪式音乐研究"这一特定学术领域。比如,就音乐的用途而言,几乎所有的佛教、道教音乐(包括声乐和器乐体裁)都是用作仪式(早晚功课、法事科仪)的音乐,由此可以说几乎所有的佛教、道教音乐都是仪式音乐。但是,就研究者具体的研究视角和方法而言,并非所有对佛、道教音乐所进行的研究都会与其宗教科仪联系起来。实际上,以往有许多这方面的研究主要是对音乐形态本身或对其音乐历史的研究,几乎不涉及到这类音乐在具体宗教仪式中的应用或与仪式的特定关联性问题。因此可以说,这种不从与仪式的关联角度对仪式音乐的研究,不应该划归在"仪式音乐研究"这个特定的学术领域。

以"仪式与音乐的关联性"为研究视角,实际上也体现了"仪式音乐研究"在方法论方面作为音乐人类学一个分支研究领域的学科属性。我们知道,作为社会科

---

① 中国佛教、道教仪式音乐中固然也有一些为仪式所专用的固定因素,如寺庙早晚功课或僧人、道士自修仪式中演唱的"梵呗"、"经腔"等声乐体裁和一些仪式法器敲打牌子,但当僧人、道士为民间举行法事仪式时,其中所用音乐则有很大的自由度,尤其是器乐曲目,许多都是采自民间的传统乐曲。

学领域的人类学，[①]其核心论域是研究人类文化；作为音乐学与人类学交叉学科的音乐人类学，[②]其主要宗旨是“研究文化中的音乐”（the study of music in culture[③]）；那么，作为音乐人类学分支研究领域的仪式音乐研究，理所应当地就是“研究仪式中的音乐”（the study of music in rites）。但是，“文化”是个抽象概念，泛指人类创造的各种事物，而“仪式”是个具体概念，专指人类社会的特定行为方式。因此，相对于音乐人类学“研究文化中的音乐”这种不甚确定的泛意概念，仪式音乐研究领域“研究仪式中的音乐”反而更有其具体所指。这里所谓“具体所指”，主要指的是仪式音乐研究对象范围的相对确定性，因为“仪式”本身就是不同于人类其它行为活动的一类特定行为方式，而它的特定性足以让我们明确地划定其行为范围，因此对于这种确定行为范围内的音乐也就有了明确的范围的规定性。也就是说，只要是仪式（行为过程）中使用的音乐（音响形式），都可以被划归为“仪式中的音乐”。但是，有了明确的研究对象范围，并不等于有了具体的研究视角和研究方法，从哪个视角、采用何种方法对具体研究对象进行研究，这正是一个特定研究领域在学术方面的特定性之所在。正如不同的研究者通常会对“研究文化中的音乐”这一命题有不同的理解一样，对于“研究仪式中的音乐”这一命题，也会因研究者的不同而对该命题产生不同的理解。

任何一种仪式，都与一定的宗教、巫术、信仰或伦理、道德、政治等思想观念相联系，正是这些不同的思想、不同的观念造就了不同的仪式，并支配着仪式和仪式音乐的存在方式及其形态样式。但是，仪式并非思想观念本身，而是一定思想观念支配下的行为活动，是由人的一系列行为构成的一种动态过程。同理，一种音乐之所以可被称作“仪式音乐”，它的存在或展示，就不仅仅是写在乐谱中的音符，也不可能是孤立存在的一种声音形式，而是在仪式行为活动中展现出来的与仪式观念、仪式行为相关联的人的行为和由行为产生的音乐音响动态过程。同时，作为在仪式中呈现的歌唱或演奏等音乐行为活动，它必然也是整个仪式行为活动的组成部分。因此可以说，仪式中的音乐行为也就是仪式行为。因而对仪式音乐的研究，也就是对仪式的一种研究，只不过研究的侧重点不是仪式的观念支配方面，也不是仪

---

① 人类学（Anthropology，此处主要指“文化人类学”或所谓“社会文化人类学”），原被公认为属于社会科学（Social Sciences）领域，近数十年来受后现代思潮影响，西方有些人类学家（如格尔茨[Clifford Geertz]）则否定其学科的所谓“科学”属性，将其归类为人文学科（Humanities）范畴。

② 音乐人类学（英文国际统一名称为“Ethnomusicology”，中文译名大都译作“民族音乐学”），虽属音乐学（Musicology）的一个学科门类，但根据其音乐学和人类学方法并用并重这一特点，亦可看作是音乐学与人类学的一门交叉学科。

③ 这一概念最早于1960年由美国音乐人类学家梅利亚姆提出（参见 Alan P. Merriam，“Ethnomusicology：Discussion and Definition of the Field”，*Ethnomusicology*（4），1960，p. 109.），后来被诸多学者不断奉行而成为音乐人类学的主要宗旨。

式的其它行为方式(如献祭、姿势、动作、舞蹈表演等),而是仪式的音乐方面。尽管作为音乐学科的一个研究领域,仪式音乐研究的重点是与仪式有关联的音乐观念、音乐行为和音乐形态,但是只要坚守"音乐与仪式的关联性"这一基本研究视角,研究中就不应该将音乐从仪式中抽离出来进行孤立研究,研究视野就不能不涉及非音乐(但与音乐有联系)的仪式的其它内容。由此可见,仪式音乐研究,它既要研究作为特定行为方式的仪式行为,也要研究仪式行为中特定的音乐行为(它本身就是仪式行为的组成部分)以及由音乐行为引发的音乐音响(音乐原本作为音响存在的声音形态通常会被研究者抽象为可描述的乐谱形态来进行研究),同时还不可避免地要研究与仪式行为和仪式音乐相关的人的思想、观念,从而形成将仪式人(即仪式参与者)的仪式观念、仪式行为、仪式音乐(声音)视为不可分割的统一体的整体研究视野(Holistic Approach)——这样的研究视野,正是文化人类学以及音乐人类学所一贯坚持的最为重要的一种研究方法,而这一方法在仪式音乐研究领域所体现的特定性,仍然可归结到"音乐与仪式的关联性"这一主题概念上对其特有的方法论加以界定。

第二节　理论与方法的探讨

1. 关于仪式的理论与学说

既然仪式音乐研究的关键视角是"音乐与仪式的关联性";既然仪式音乐是仪式的组成部分,仪式音乐行为(唱、奏)本身就是仪式活动;那么,仪式音乐研究在理论与方法方面,必然首先涉及到仪式问题。从 19 世纪末到整个 20 世纪的一百多年间,人类学关于仪式的研究成果可谓浩如烟海,尽管目前对仪式的解释仍然处于流派纷呈、各抒己见的局面,并且尚未形成一套公认的理论体系,但其中也不乏重要的理论建树。现就中外学者对人类仪式现象的一些重要学说和主要理论归纳如下,并在归纳中加入本文笔者自己的一些分析和见解。

1) 仪式的起源问题

虽然不是所有的仪式都和神灵信仰有关,但和神灵信仰有关的仪式则是人类最为古老和最为普遍的仪式类型。因而,仪式产生自神灵崇拜和宗教信仰就成为有关仪式起源问题的主流学说。

英国人类学创始人爱德华·泰勒(Edward Burnett Tylor)在其名著《原始文化》(*Primitive Culture*,1871)中提出,人类早期普遍存在万物有灵观念(即泛灵信仰),原始人崇拜神灵和图腾,于是仪式就诞生了。另一位英国著名人类学家詹姆斯·弗雷泽(James George Frazer)在其传世巨著《金枝》(*The Golden Bough*,1890—1915)中,同样精辟地论述了巫术、图腾、神话、宗教以及由此产生的巫术仪式、祭祀仪式等人类原始文明的源流关系。全书还通过大量民俗资料,阐述了人类

智力的发展经历了具有世界性历史意义的三个阶段:(1) 巫术阶段——人类没有灵魂观念,相信自己的巫术力量;(2)宗教阶段——人类不再相信自己的想象的威力,把超自然的能力归功于精灵和神,并崇拜它们;(3)科学阶段——人类相信世界上主宰事物进程的不是事物本身,也不是神,而是自然规律。正由于人类的思想发展是从巫术经由宗教过渡到科学,因此,弗雷泽认为人类后来的高级思维中仍然保留着巫术、宗教的痕迹或早期"原型"(Archetype)。的确如此,从原始人到现代人,人类绵延不绝地施行巫术、祭拜神灵,各种各样的巫祭活动演绎成今天各种各样的仪式,包括每个人一生必须经历的生命过渡仪式(即出生礼、成年礼、结婚礼、丧葬礼)中,都充满着巫术和宗教的成分。

法国著名社会学家埃米尔·涂尔干(Emile Durkheim)开创了近代学术史上对宗教和仪式研究的先河。他认为,"几乎所有重大的社会制度都起源于宗教",仪式就是人们宗教生活的基本形式,"直到相当晚近的时期,随着历史的演进,道德和法律的规范才与各种仪式规定区别开来。"[①]他认为宗教就是由思想方面的信仰和行为方面的仪式两个范畴组成。他说,对于宗教信仰者来说,整个世界被划分为两大领域,一个领域包括所有神圣的(Sacred)事物,另一个领域包括所有凡俗的(Profane)事物。作为宗教构成因素的仪式,属于神圣事物,如果仪式不具有一定程度的神圣性,它就不可能存在。[②] 然而应该说明的是,涂尔干是从社会学角度而非传统神学角度研究宗教的,他不认为宗教对人类社会的深刻影响真的来自于神灵,他把宗教的影响归结为"宗教力"(Religious Forces),把"宗教力"看成是人类社会的集体力量和道德力量的集中表现,而仪式则是组织、强化这种力量并使之得以定期性地生产和再生产出来的手段的集合。[③] 涂尔干正是用他宗教即"集体表象"(Collective Representations)的学说,从根本上否定了宗教的神秘性,从而以肯定宗教力量的名义巧妙地否定了宗教的实质。

在此我们不能简单地断言仪式起源于信仰或宗教,但至少可以说,人类早期的仪式大都是与原始信仰和宗教信仰相联系的祭祀仪式。中国早期的仪式,就是从原始神灵信仰体系中生发出来的,这从中国古代的文献记载和后来的文字训诂中可以得到印证。"礼"在中国古代文化中是个极其重要的概念,而其基本的含意,即指仪式、仪轨。作为仪式的"礼",其起源同样可以追溯到远古时期的原始宗教祭祀活动。周代典籍《礼记·礼运》说:"夫礼之初,始诸饮食,其焚黍捭豚,污尊而抔饮,

---

① Emile Durkhemi, *The Elementary Forms of Religious Life*, translated with an introduction by Karen E. Fields, New York: The Free Press, 1995[1912], p. 421.

② 同上,第 34—35 页。

③ 同上,第 421 页。

蒉桴而土鼓,犹可以致其敬于鬼神。"[①]"礼"的繁体作"禮","禮"在殷商甲骨文和西周金文中作"豐"。"豐"是个会意字,从字的结构看,像在一个器皿里面盛两串玉具,这是用来祭神的一种礼器。据汉代许慎《说文》解:"豐,行禮之器也,从豆象形,读与禮同。"又:"禮,履也。所以事神致福也。从示从豐。"[②]可见"礼"字的初意,就是由祭祀中奉献鬼神的礼器引申为祭祀鬼神之仪式的。所以,郭沫若曾推断:"大概礼之起源于祀神,故其字后来从示,其后扩展而为对人,更其后扩展而为吉、凶、军、宾、嘉的各种仪制。这都是时代进展的成果。愈往后走,礼制便愈见浩繁。"

和其他宗教人类学家从神灵信仰和宗教信仰探讨仪式的起源有所不同的是,加拿大仪式学家罗纳尔德·格赖姆斯[③]从发生学(Abiogenesis)的角度探讨了仪式行为的起源,认为仪式的根源来自生物的和自然的现象。他说:"由于宗教仪式的类型和事件优先地定义了我们对仪式的看法,以至于使我们只知其果而不明其根。"其实,"正如戏剧肇始于日常生活中的社会戏剧,仪式则肇始于仪式化(Ritualization)。"格赖姆斯所说的"仪式化",是指某种类型化的、重复的姿势和姿态,是包括人类在内的一切动物所共有的、具有表现性的行为方式。格赖姆斯以鸭子攻击敌人时表出现的一系列典型动作为例,说明了"仪式化"的起源是动物因条件反射而自然流露出来的某种固定姿势或姿态。他认为,当人类将自己的某种姿势或姿态赋予意义,将它变成交流的手段或表演的形式而使其功能性的实用价值退居次要地位时,这种姿势或姿态就已经被"仪式化"了。[④] 按格赖姆斯的仪式自然起源论思路,我们也许可以做出这样的推论:正是在人体机能不断延伸的过程中,仪式的行为逐渐发展丰富,由而形成从行动、姿势到舞蹈,从语言、感叹到歌唱,从敲击响器到乐器演奏等一系列仪式行为方式。

2) 仪式的分类问题

分类是认识事物的一种重要方法。人类社会的仪式多种多样,怎样对不同性质、不同形式、不同特点的仪式进行分类,不仅是以往宗教人类学仪式研究的主要课题,也是作为新兴独立学科"仪式学"(Ritology)理论的重要基础。

较早对仪式进行类型划分的重要学者是德国人类学家阿诺德·凡·根内普(Arnold Van Gennep),他将所有的仪式概括为两大类:(1)个人生命转折仪式(包括出生礼、成年礼、结婚礼、丧葬礼);(2)历年循环再现仪式(例如生日礼、节日仪式

---

① [清]阮元校勘:《十三经注疏》,北京:中华书局影印本,1997(1980),第 1424 页。

② [清]段玉裁注:《说文解字注》,([汉]许慎撰,经韵楼藏版),上海古籍出版社,1988。

③ Ronald L. Grimes, *Beginnings in Ritual Studies*, Washington, D. C. : University Press of America, Revised edition in Columbia, S. C. :University of South Carolina Press, 1995 (1982), p. 42.

④ 同上,第 41—42 页。

等)。这两类仪式统称为“过渡仪式”[1]。尽管根内普的这种分类概念被许多仪式理论家所采用,但应该指出的是,此分类的前一类别是以个人一生所必然经历的仪式为分类视角,而后一类别又以仪式举办的时间性为分类依据,两种分类标准不一。而且,这样的两分法也不能穷尽人类社会实际上存在的所有仪式的类型。

当今加拿大仪式学家罗纳尔德·格赖姆斯(Ronald L. Grimes)则根据仪式的实际用途及其行为特征,将仪式划分为六种类型[2]:(1)仪式化 (Ritualization)——仪式的简单形态,主要指含有仪式意味的动作或姿态,表现为“身体的、生态的”特征。(2)礼仪 (Decorum)——起源于公众交际和社会生活的礼貌性仪式,如见面礼、社交礼等,其特征是“个人间的,形式化的”。(3)典礼 (Ceremony)——大型的、群体性的互动行为,其特征是“群体间的、政治性的”。(4)巫术 (Magic)——是指那些企图通过调动超凡力量来达到某种预期效果的行为活动,其特征是“技术性的、因果关系的、导向性手段的”。(5)礼拜 (Liturgy)——默想式的仪式行为或冥想式的实践活动,其特征是“宗教性的、神圣性的”。(6)庆典 (Celebration)——为庆祝某事而举行的典礼活动,其特征多半是“游戏性的、戏剧性的、审美性的”。

其实,仪式的分类可以有多种不同的分类方法和类型标准。比如,中国早在西周时期就有“五礼”(即五类仪式)之分类。五礼中,“吉礼”指对天神、地祇、人鬼(祖先)的祭祀典礼;“凶礼”指丧葬礼、祭典阵亡将士等仪事;“军礼”指出师祭祀、校阅操演等仪典;“宾礼”指朝觐、会同、相见等礼节;“嘉礼”指燕飨、朝贺、婚礼、冠礼等礼仪。可见,“五礼”显然是按仪式的主题、要旨所作的分类。假如我们根据形成仪式的思想(观念)基础对仪式进一步分类,上述格兰姆斯划分的六类仪式和中国周代制定的“五礼”仪轨,从总体上还可划分为两大类型:(1)信仰仪式(Belief Rite)——即在巫术信仰、泛神信仰、宗教信仰等观念基础上形成的仪式活动;(2)礼节仪式(Formality Rite)——即在非神秘信仰观念基础上形成的社会性礼仪规矩等行为活动。假如我们按仪式存在的社会范围进行分类,那么就可以划分为:(1)“官方仪制”类——宫廷、国家制度化的仪式,如中国古代的礼乐制度;(2)“民间仪俗”类——非官方的、非制度化的民间的各种仪式;(3)“宗教仪轨”类——正统宗教内部由僧侣或教徒执行的教内规定仪式。

---

[1] 根内普的这几个分类概念在 1961 年出版的英文版(原著为 1908 年德文版)中原文分别为:individual life-crisis ceremonials(译作“个人生命转折仪式”),recurrent calendric ceremonials(译作“历年循环再现仪式”)和 rites of passage(译作“过渡仪式”)。此处的中文译名均为薛艺兵所译。Arnold van Gennep, *The Rites of Passage*, translated by Monika B. Vizedom and Gabrielle L. Caffee. introd. by Solon T. Kinball, Chicago: University of Chicago Press, 1961(1908).

[2] Ronald L. Grimes, *Beginnings in Ritual Studies*, Washington, D. C. : University Press of America, Revised edition in Columbia, S. C. : University of South Carolina Press, 1995 (1982), pp. 40—58.

此外，仪式分类也有不同的分类层次，比如，即便都属于“信仰仪式”，还可细分为“巫术信仰”类仪式和“宗教信仰”类仪式。这两类仪式的信仰基础、仪式目的和仪式手段都有很大差异。因为，“宗教是对力图控制自然过程的人的劝解或抚慰”（弗雷泽），因而宗教仪式是对神灵的祷告，是冥想式、祈求式的；而“巫术是操纵自然法则的一种图谋”（弗雷泽），因而巫术仪式是对神鬼的驱使，是技巧性、操纵性的。还有，即便是巫术信仰类的仪式，还可以因仪式意图不同而有“黑巫术”仪式（如放蛊仪式、诅咒仪式）和“白巫术”仪式（如治愈仪式、驱邪仪式）之分。即便是信仰仪式类的祭祀仪式，也可从不同角度进一步细分。比如，从仪式规模角度可分为：个人祭祀（如神龛供祭）、家族祭祀（如祭祖仪式）、社群祭祀（如村社祈雨）、区域祭祀（如神诞庙会）、国家祭祀（如祭孔典礼）等等；从祭祀对象角度可分为：祭祖仪式、祭神仪式、祭鬼仪式、驱疫仪式等多种类型；从仪式举行频率角度可分为：定期循环再现的“周期性祭祀仪式”（如节日仪式和定期的春祈秋赛、神诞庙会、傩仪、公醮等）和依事临时举行的“非周期祭祀仪式”（如天旱求雨、净宅谢土、祛疫除秽等）。总之，仪式规模不同、祭祀对象不同、举行频次和举办时间不同，都会影响到仪式的形式和内容，都会涉及到仪式中是否应用音乐、怎样使用音乐或采用何种音乐等与仪式音乐研究有关的问题，都会影响到我们对仪式与音乐关系的认识。因而，根据具体情况和研究需要，对仪式进行适当的分类是很有必要的。

3）仪式的文化特性与表现方式

就仪式的特殊性及仪式现象的文化本质问题，许多哲学家和人类学家、社会学家有过不少精辟论述。法国社会学家涂尔干（Emile Durkheim）把仪式看作是人类宗教现象的重要组成部分，认为宗教就是由信仰（思想方面）和仪式（行为方面）两个范畴组成的。意大利宗教学家加斯特（Theodor Gaster）则将仪式看作是对神话的表演，并从仪式与神话的联系中探讨了仪式表演的起源，认为神话是对原始的或原型的神的行为的“叙事”（Narrate），而仪式则是对这种叙事的“扮演”（Enact）。[①]法国人类学家列维－斯特劳斯（Claude Levi-Strauss）进一步指出，这种神话与仪式的表演可以成为我们渗入人类心灵、体察人类文化深层结构的途经。美国人类学家格尔茨（Clifford Geertz）也把仪式称作是一种“文化表演”（Cultural Performances），把宗教仪式看作是宗教表演，并解释了这种表演表现宗教和塑造信仰的实质。他说，对仪式参与者来说，仪式的宗教表演“是对宗教观点的展示、形象化和实现，就是说，它不仅是他们信仰内容的模型，而且是为对信仰内容的信仰建立的模

① Theodor Gaster, *Thespis: Ritual, Myth and Drama in the Ancient Near East*, revised edition, New York: Harper & Row, 1961, p. 207.

型。在这些模型的戏剧中,人们在塑造他们的信仰时,也就获得了他们的信仰。"[①]

仪式的戏剧性特点也为许多学者所强调。英国人类学家维克多·特纳(Victor Turner)的所谓戏剧主义仪式观,就是建立在对仪式与舞台戏剧之间相似性的认知基础上。特纳指出两者之间至少存在五个共同点:(1)角色的表演;(2)修辞风格语言的应用;(3)有观众;(4)知识和对一组单项规则的接受;(5)高潮。(Turner, 1968:274) 另一位人类学家理查德·谢克纳(Richard Schechner)则从仪式表演与戏剧表演的不同与区别中指出,前者要求"有效"(Efficacy),而后者则表现为"娱乐"(Entertainment)的特点,并对照比较了两者之间的异同,认为:仪式是为求结果,与不在场的人也有关,时间是象征性的,表演者投入程度可达"附体"状态,观众参与,观众相信,不鼓励批评,群体性完成品;戏剧是为了嬉戏,只与在场的人有关、强调当下,演出者投入但却清醒,观众观看,观众欣赏,存在很多批评,个人性作品。[②]

仪式的象征性特征也是人类学讨论的重要主题。象征人类学大师特纳(Victor Turner)正是从仪式的研究中建立起其理论体系的。特纳认为,和动物的仪式化(Ritualization)相比,人类仪式的原理是象征性的(Symbolic),仪式中的象征符号具有组合和重组的类似语言(Languagelike)的能力。[③] 特纳把仪式看作时间中模式化的过程,而符号形式的象征对象和象征行为则是构成仪式模式的基本"分子"单位(Molecules of Ritual)[④]。所以,他认为仪式就是"一个符号的聚合体"(An Aggregation of Symbols)[⑤]。另一位象征人类学大师格尔茨也用象征理论来阐释宗教和仪式,他说:"正是在特定仪式中——即便这仪式不过是背诵神话,求助神谕或妆点坟墓——宗教象征符号所引发的情绪和动机,与象征符号为人们系统表述的有关存在秩序的一般观念相遇,相互强化。在仪式中,生存世界与想象世界借助单独一组象征符号形式得到融合,变成同一个世界。"[⑥]中国戏曲起源于仪式,这是经王国维、闻一多等许多著名学者详加考证的定论。从这一论点出发,中国戏曲的

---

① Clifford Geertz, *Interpretation of Cultures: Selected Studies*, NewYork: Basic Books, 1973, p. 113.

② Richard Schechner, *The Future of Ritual: Writing on Culture and Performance*, New York: Routledge, 1995, p. 120.

③ Victor Turner, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, Chicago: Aldine Pub. Co., 1969. p. 8.

④ 同上,第 14 页。

⑤ Victor Turner, *The Drums of Affliction: A Study of Religious Processes among the Ndembu of Zambia*, Oxford: Clarendon for the International African Institute, 1968, p. 2.

⑥ Clifford Geertz, *Interpretation of Cultures: Selected Studies*, New York: Basic Books, 1973, p. 112.

虚拟手法作为文化积淀的一种表演传统，同样是根植于中国的仪式表演。中国古代的仪式表演，如文献中提到的“百兽率舞”、“蜡祭”、“九歌”，早就体现了“虚拟”的表演传统，而虚拟手法在现存的民间仪式中，尤其在佛教的“焰口”、“度亡”仪式以及道教的“斋醮”等仪式中仍然比比皆是，充分体现了中国仪式曾遗传给戏曲并在仪式中仍然保留着的虚拟式戏剧特点。

总之，人类仪式现象的普遍特征，正如中国学者薛艺兵在广泛吸收人类学成果基础上所作的概括性阐释：仪式的行为是一种“超常态行为”；仪式的情境是一种“虚拟的世界”；仪式的意义是一种“象征的体系”；仪式的功能是一种“可引发特定心灵状态”的能量。①

2. 关于仪式音乐的理论与方法

相对于哲学、人文、社科领域对人类仪式研究的浩繁文献和卓越成果，音乐学领域对仪式音乐的研究尚在起步阶段，并且由于中外音乐学者以往对仪式音乐的研究大都以特定民族（族群）或特定仪式的特定音乐为对象，因而在仪式音乐研究的一般理论与方法的建设方面目前尚未形成公认的理论体系。此外，研究仪式音乐的西方学者和中国学者虽然大都是在音乐人类学学科体系和学术视野下从事这类研究，但中西学者各自的学术关注点和文本描述方式则差异较大。因而下面将分别陈述西方学者和中国学者在仪式音乐研究理论和方法方面的一些主要成果。

1）西方音乐人类学领域仪式音乐研究综述

对西方早期基督教仪式音乐的研究在美欧的音乐史（Musicology，即西方的音乐史学）领域中虽然也可谓成果卓著，但这类研究与西方音乐人类学（Ethnomusicology）领域对仪式音乐的研究无论在对象和方法方面都存在很大差异。西方学者中真正从“音乐与仪式的关联性”这一角度对非西方世界传统仪式音乐的研究，其重要成果主要产生于音乐人类学领域。

西方音乐人类学领域的学者对仪式音乐的研究兴起于20世纪五六十年代，其研究宗旨是通过理解音乐的社会背景来探讨音乐声音的本质。这一时期的代表著作有：麦卡莱斯特（David P. McAllester, 1954）对纳瓦霍人（Navajo，美国最大的印第安部落）仪式音乐的研究；恩凯蒂亚（Kwabena Nketia, 1955）对迦纳人丧礼挽歌的研究。近年来，音乐人类学的音乐与仪式研究呈现出许多不同的动向，例如：哈普顿（Barbara Hampton, 1982）从仪式象征角度研究了尕人（Ga）的丧礼音乐；谢勒梅（Kay Kaufman Shelemay, 1986）通过研究礼拜仪式音乐来印证埃塞俄比亚的历史；鲁斯曼（Marina Roseman, 1993）研究了马来西亚民间治愈仪式中的音乐。德伯勒·王（Deborah Wong, 1991）在其关于泰国音乐与舞蹈荣誉教师仪式的研究中，将国王、教师、知识与表演之间的联系描述为一个权力转换与更新的网络，并

① 薛艺兵：《仪式音乐的概念界定》，载《中央音乐学院学报》，2003年第1期。

将这个网络看作是继续影响泰国古典宫廷音乐的因素(德伯勒·王于2001年又出版了研究泰国佛教仪式音乐的专著,见Wong 2001)。从1970年代开始,受人类学家关于人类情绪研究的影响,许多音乐人类学家也将他们的注意力放在探讨音乐、情绪、仪式以及性别之间的互动关系,开创了仪式研究的新纪元。这一时期有影响的论著主要有:菲尔德(Steven Feld, 1982)的《声音与情感》、库雷西(Regula Burckhardt Qureshi, 1986)的《印度与巴基斯坦的苏菲音乐》、西格(Anthony Seeger, 1987)的《苏亚人为什么歌唱》、塞尔梅塔克斯(C. Nadia Seremetakis)的《轮唱的道德》(1990)和《临终的话语》(1991)以及托尔伯特(Elizabeth Tolbert, 1990)的《妇女的哭歌》、乔治(Kenneth George, 1993)的《东南亚山地社会中的作乐、仪式与性别》、玛佐(Margrita Mazo, 1994)的《哭丧的表达》等。

此外,就情绪、音乐、仪式之间的关系研究方面,还有一项重要的研究成果是吉尔伯特·罗杰特[①]对音乐与附体现象的研究。在《音乐与附体》(*Music and Trance*)一书中,罗杰特通过仔细分析大量的民族志和历史资料,探讨了"附体"(Trance)这种世界各地都能找到的现象为什么在大多数情况下都伴随着音乐的原因。他首先解释了附体的原理,认为附体是由精神的和文化的两个方面组成的一种(迷幻)意识状态,这种状态的普遍存在表明它符合人类自然的一种精神先天本能,这种本能发展的等级在不同的个体身上大不相同,它的多样化表现方式是对多样化文化相适应的结果。[②] 通过对世界各地附体与音乐大量实例的分析,他认为,情绪性附体(Emotional Trance)"最直接和明显地与音乐有关",在附体过程中,音乐给附体带来情绪力量,使之完全浸入宗教情感。而在感染性附体(Communial Trance)中,音乐对附体可能产生两种效果:其一是触发附体;其二是维持附体状态。[③] 在全书的结论中,罗杰特总结道:"音乐在附体中承担着多重角色。首先,在仪式中,或在剧场里也同样,音乐创造了一个特定的情绪氛围;其次,在听觉层面上音乐将人引入巨大的变化,也包含着对神灵附体意象的认同;在操作层面上,音乐和附体之间的关系总是显得相当造作。最后,音乐为附体者提供了表面上的一致性,从而使附体现象外显化。"[④]他说:"这里面没有什么神秘性。假如有的话,那么,它依赖于作为一种特殊意识状态的附体本身。假如我们必须寻求对这一现象的解释,那么也可以说:音乐是通过它的威力在情绪和意象之间架起了一座特定的桥梁,它是一个用来转移活力的源泉。音乐在附体现象中,除了使附体者社会化

---

① Gilbert Rouget, *Music and Trance: A Theory of the Relations between Music and Possession*, Chicago: University of Chicago Press, 1985.

② 同上,第3页。

③ 同上,第315—316页。

④ 同上,第325页。

(Socialize)和使其得以全面发挥之外,没有任何作为。"①

英国著名音乐人类学家约翰·布莱金(John Blacking)虽然没有专门研究仪式音乐,但在他去世前不久所写的一篇有关仪式音乐的论文中,这位向来以高屋建瓴的眼界提出重要学术理论的著名学者,又提出了仪式中音乐的功能与象征的重要论点。他在这篇目前尚未受到学界关注的文章的最后部分总结说:"仪式行动有两个需要特别注意的特征:其一,人们赋予'相同'的符号和仪式许多不同的意义(Meanings),并且这些意义会根据不同社会群体的成员以及成员个人在一个仪式中的兴趣或先前的经验而改变……其二,在大多数仪式中,诗学的形式(Poetic Forms)和非言语(Nonverbal)的象征符号(尤其是音乐和舞蹈)是至关重要的,这些是仪式中'动人的展示'(Affecting Presence),而'动人的展示'似乎能帮助人们超越言语的解释。"②布莱金的这一重要论点虽然未被西方学者提到,但它却启发了中国学者薛艺兵对仪式音乐的功能与象征的进一步阐释,提出对仪式音乐的符号特性可作两层意义的界定:"其一,相对于其它仪式符号,仪式的音乐更是多义性和意义多变性的符号形式,所以它并不是一种理想的象征符号;其二,由于仪式中音乐的表演是以'诗学'形式为特征的'动人的展示',所以它是仪式中超越言语解释的一种象征符号。这两个特点,尤其是后者,使得音乐在仪式中具有了独特的符号效应。"③从这一理论出发,同时结合人类学家特纳的仪式象征符号理论,薛艺兵进一步定义了仪式音乐在仪式中所具有的功能特性:"作为'美感符号'的仪式音乐,正是(如特纳所说)能够从一个社会转移到另一个社会的、能够经过转移而不改变形式的、能够不变形式而改变意指的、能够产生普遍效应并在仪式'动人的展示'部分发挥重要作用的、一种具有繁衍能力的主导性仪式符号(Dominant Symbols)。"④

近年来,对中国仪式音乐的研究也成为西方音乐人类学领域(包括西方该领域的一些华裔学者)的一个热门课题。1996 年由美国斯坦福大学出版社出版的《和声与对位——中国背景中的仪式音乐》(*Harmony and Counterpoint: Ritual Music in Chinese Context*)⑤,可以看作是西方学术语境下中国仪式音乐研究的一个成果结集本。该书收入了九位学者的九篇与中国仪式音乐有关的研究论文。尽管这

---

① Gilbert Rouget, *Music and Trance: A Theory of the Relations between Music and Possession*, Chicago: University of Chicago Press, p. 326.

② John Blacking, "Problems in the Documentation and Analysis of Ritual",转引自 *Studies of Taoist Rituals and Music of Today*, edited by Tsao Pen-Yeh and P. L. Law Daniel, Hong Kong: The Society for Ethnomusicological Research in Hong Kong, 1989, pp. 10—14.

③ 薛艺兵:《仪式音乐的符号特征》,载《中国音乐学》,2003 年 2 期,第 90 页。

④ 同上,第 92 页。

⑤ Bell Yung, Rawski, Evelyn S. and Rebie S. Watson, eds., *Harmony and Counterpoint: Ritual Music in Chinese Context*, Stanford: Stanford University Press, 1996.

些论文大都是个案性研究成果，但作者都试图为全面地理解音乐在仪式中所扮演的角色提供新的知识和见解。全书包括“总序”和三大部分。总序包括引言和第一章，主要介绍西方研究中国仪式和仪式音乐的历史与现状，并提出了一些与仪式音乐研究有关的理论和方法；第一部分总标题为“在表象背后：创造正统”(Behind the Scene: Creating Legitimacy)，用于概括该部分三篇文章的主题：即讨论仪式音乐对确立社会政治地位的作用；第二部分总标题为“音乐的转换：过渡仪式”(Musical Transformations: Rites of Passage)，用来概括包含在该部分的探讨音乐在婚礼、丧礼和登基典礼这类仪式中的功能的三篇文章；第三部分总标题为“音乐的传递：安抚仪式”(Musical Transcendence: Rituals of Propitiation)，用来概括这部分中探讨音乐在人与鬼神交流中扮演何种角色的两篇论文。除了以个案研究来阐发仪式音乐理论外，该书主编之一荣鸿曾(Bell Yung)在其主笔的第一章中，则较为宏观地讨论了“中国仪式声音的本质”(The Nature of Chinese Ritual Sound)，并且不可避免地还涉及到音乐人类学中一些基本的理论问题，即：音乐是什么？音乐与噪音之间的差异是什么？说话与唱歌的界限是什么？等等。为了说明仪式中音乐概念的复杂性，作者采用了一些开放性概念，如“仪式中的声音”(Ritual Sound)、“音响事件”(Sound Event)等。他认为，中国仪式中除了那些能够确定的音乐音响事件(如器乐、歌唱等)外，还存在两种音响事件：第一种位于音乐和非音乐之间(如钟鸣声、韵白式“声乐”等)；第二种虽然基本上被视为非音乐或噪音(如关门声、鞭子声等)，但当这些声音出现在仪式中时便获得了与生活中不同的新的意义。为了解构和分析仪式中这些被扩展了的音响事件，荣鸿曾还列出了十项不同特征的音响分析类型：音强、音色、律动、声调(Intonation)、节奏模式、旋法类型(Tonal Patterns)、节拍、调高、辞格、音韵(Phonic Elements)。[①] 对于该书总体方面的不足，有学者评价说：在阐述中国礼仪的复杂性时，西方学术界还缺乏一致的、适当的、全面的词汇。这问题与中西两种文化的差别是密切相关的，比如中文中“礼”字兼备神圣和世俗的意义，两个内容之间并无清楚的分别，而西方却没有“礼”这种观念。[②]

西方音乐人类学领域对中国仪式音乐的专题研究除了上述这部论文集中所收录的文章外，尚有不少中国仪式个案和区域性仪式音乐研究的学术专著，或在著作涉及有关中国仪式音乐的大量内容。西方学者这方面的著作主要有：李海伦[③]的

---

① Bell Yung; Evelyn S. Rawski and Rebie S. Watson, eds., *Harmony and Counterpoint: Ritual Music in Chinese Context*, Stanford: Stanford University Press, 1996.

② [意]林敬和：《和谐与对位——中国文化中的仪式音乐》书评，载《中央音乐学院学报》，2002年1期，第92页。

③ Helen Rees, *Echoes of History: Naxi Music in Modern China*, Oxford: Oxford University Press, 2000.

《历史的回声——现代中国的纳西音乐》；哈里斯[1]的《歌唱乡村——新疆锡伯人的音乐、记忆与仪式》；钟思第[2]的《采风——乡村音乐家在新旧中国的生活》及其近作《中国北方的仪式与音乐——山西唢呐班》[3]等。另外还有一些由华裔学者在西方学术语境下用英文撰写的论著也产生了一定影响，这方面的英文著作主要有：Penyeh Tsao，*Taoist Ritual Music of the Yu-lan Pen-hui in a Hong Kong Taoist Temple*，1989（曹本冶：《香港道观的盂兰盆会道教仪式音乐》，1989）；Joseph Sui Ching Lam，*State Sacrifices and Music in Ming China*，1998（林萃青：《中国明代的国家祭祀与音乐》，1998）等。

2）中国学者有关仪式音乐研究的理论与方法

中国学者对本国传统仪式音乐的研究，可以说是伴随着新中国成立以后中国的音乐学术发展历程一起发展起来的。但早期的这类研究主要集中在"中国古代音乐史"和"民族民间音乐研究"两个领域，因而在方法方面主要因循音乐史学的考据性研究或民族音乐理论的形态学研究，比如，对中国古代礼乐制度、宫廷典礼音乐的考据性研究；对遗存的祭孔音乐、佛教音乐、道教音乐的形态与源流的研究；对存见民间礼俗仪式音乐的形态学研究等等。近三十年来参与研究中国传统仪式音乐的本国学者人数逐年增多，课题内容逐渐广泛，从佛道教等宗教仪式音乐到汉族和少数民族的各类民间仪式音乐无不涉猎，研究的深度也在逐年增加。从参与学者人数、涉猎课题广度和学术探讨深度各方面情况来看，可以说仪式音乐的研究已经成为整个中国传统音乐研究中最为热门的一个研究领域。而且近年来这方面的研究由于在方法论方面大都在向音乐人类学靠拢，因而在"仪式与音乐的关联性"研究方面已有了许许多多的理论建树。但是，从大多数这类课题的学术着眼点来看，其研究视角主要是就学者自己研究的某一区域、某一寺庙、某类仪式、某种音乐的个别仪式音乐案例所进行的就事论事的理论阐述（这方面的成果见后详述）。尽管这样的理论阐述对理解具体的仪式及其音乐很有价值，并且这些针对个别仪式音乐现象的专题理论可能对建构中国仪式音乐研究的理论体系不可或缺，但由于这些个别的、特定的理论观点的分散性，使得我们很难更为宏观、更加全面地去理解和认识中国传统仪式音乐的文化本质，更难于进一步去理性地了解和认识人类仪式和仪式音乐的文化实质。尽管如此，近年来在中国学者中也出现了一些有关

---

① Rachel Harris，*Singing the Village. Music，Memory，and Ritual amongst the Sibe of Xinjiang*，Oxford：Oxford University Press，2004.

② *Plucking the Winds：Lives of Village Musicians in Old and New China*，Leiden：CHIME Foundation，2004.

③ Stephen Jones，*Ritual and Music of North China：Shawm Bands in Shanxi*，London：Ashgate Publishing Group，2009.

仪式音乐一般认知理论和研究方法的探讨，并取得了较有影响的学术成果。现摘其要对几位中国学者在仪式音乐理论概念和仪式音乐研究方法两方面的研究成果介绍如下：

（1）关于仪式音乐概念的讨论

尽管“仪式音乐”(Ritual Music)这个概念在中外人类学、音乐人类学文论中高频率地不断出现，但却鲜见有人从一般意义上对这一概念进行理论界说。因此，如何阐述和探究这个概念的内涵和外延，实际上就成了如何理解人类仪式音乐现象本质的一个重要的认知理论。

在这一问题的研究中，香港学者曹本冶提出了一种以信仰体系、仪式与仪式音声表述仪式音乐内，外部关系的框架模式。其内容是：信仰体系呈现出一个民族对天、人、社会三者互动关系的认知模式，仪式是信仰体系外向行为的展现，其演释过程自始至终给“音声”所包含，而这等“音声”便是仪式深层意义及灵验性体现的重要媒介。[①] 据此说法，他还提出了一个用来理解仪式音乐本质的“三元理论结构模式”，这个模式的图形是将“信仰(概念、认知)”、“仪式行为”、“仪式的音声”三个概念分别置于一个三角形的上方、左下方和右下方。可以说，这一结构模式中在如何界定仪式音乐问题上最为关键的，就是将我们通常所说的“仪式音乐”替换成了“仪式的音声”。尽管“音声”一词古已有之(中国古代“音声”一词即表示乐音或音乐，泛指声音[②])，但曹本冶参照英文“Ritual Soundscape”(直译应为“仪式的声音景观”)这一词汇提出的“仪式的音声”则是一个很有价值的概念，其价值不仅在于对“音乐”概念的扩展，更是在于对观察视野和解释方法的拓宽。当把仪式中音乐的和非音乐的所有声音现象都纳入我们的观察视线之内时，不仅排除了以往研究者难于确定仪式的各种声音中何为“音乐”的困惑，而且还会以更加开阔的视野把握各种声音对仪式的影响，从中也有利于更加细微地研究一般声音和音乐声音对仪式可能产生的不同效应。但应该指出的是，仪式“音声”这一概念并不是适合用来定义仪式“音乐”的学理性概念，而是可供仪式音乐研究者用来扩大选择声音对象范围的一个应用性概念。事实上，从当前中国仪式音乐研究许多文论中都使用“仪式音声”而较少使用“仪式音乐”概念这一现象可以说明，它的应用价值已经得到充分体现。

薛艺兵则经过学理性论证，在 2002 年首次提出了一个简洁明了且具广泛适应性的“仪式音乐”定义。他首先从作为文化的音乐的一般原理和特殊属性出发，提

---

① 曹本冶：《仪式音乐研究的理论定位及方法》，载《中国音乐研究在新世纪的定位国际学术研讨会论文集》，北京：人民音乐出版社，2002，第 275 页。

② 中国古代“音声”之谓大致有三种含义，如《周礼·地官·鼓人》：“鼓人掌教六鼓四金之音声”——即指“音乐之声”；嵇康《琴赋》：“余少好音声，长而玩之。”——即“音乐”之代称；又《列子·杨朱》：“夫耳之所欲闻者音声，而不得听者，谓之闭听。”——即指一般“声音”。

出了音乐存在的“物质基础、物理特性、形态样式、艺术效应、社会价值、文化归属”这六个属性层次，认为其中的后三个属性层次，特别是社会价值和文化归属两个层次是界定仪式音乐的主要依据。依此依据作进一步分析和界说，最后提出了“仪式音乐”的明确定义：

仪式音乐是在形式和风格上与特定仪式的环境、情绪、目的相吻合的，可对仪式参与者产生生理和心理效应的音乐。仪式音乐形成于特定的社会及其文化传统，并依存、归属和受制于其社会和文化传统。仪式环境中的各种声音都可能具有“音乐”的属性而成为仪式音乐研究的对象。①

对于上述两种关于仪式音乐概念的界定有学者评价说：“曹氏理论框架是在吸收了宗教学、仪式学和音乐人类学诸学科范畴的仪式理论要素、并结合其多年来的研究实践经验基础上形成的，对于仪式音乐具有的特殊性文化意义作了较好的归纳。薛氏定义与此略有不同。从它所归纳的(音乐的)六个基本属性层次及定义本身来看，都包含了一种欲从(传统)音乐的同一性(共性)角度去对仪式音乐加以解释的趋向。应该说，上述两种定义对于准确地解释仪式音乐自身的特性来说，可以起到一种互补的作用。”②

那么，在对仪式音乐的概念作一般性界说的基础上，又如何去理解中国传统仪式音乐的本质特点呢？杨民康则提出一套理解中国仪式音乐与其他传统音乐关系的新的解释体系。首先，他将仪式音乐研究所涉及的内容范围从以往的宗教音乐或寺庙音乐领域扩展到涉及宗教和世俗的两个领域，从而将中国的寺庙音乐(或所谓“宗教音乐”)与民间仪式音乐加以对接；再将这两种音乐与其他非仪式的传统音乐相互联系；然后把它们统统纳入中国传统音乐体系，并把其中的仪式音乐看作是在中国传统音乐这个体系中占有“核心地位”的重要音乐类型；从而得出“不研究仪式音乐，就无从认识传统音乐为何物”的结论。然后，为了在理性价值方面支持仪式音乐的“核心地位”观，他又对曹本冶提出的“信仰—仪式行为—仪式的音声”三角模式做了新的阐释。他援引格尔茨关于“信仰的核心部分是宇宙观”的论点，把“信仰”从单纯的宗教信仰扩展为“文化的信仰”③，于是，在肯定“信仰—仪式—音声”这个理论框架的同时，通过扩大其中“信仰”的外延，将非信仰体系的仪式和仪式音乐纳入了“仪式音乐”的体系，从而让仪式音乐在中国整个传统音乐体系中占据了“核心地位”。最后，从仪式音乐的“核心地位”观出发，将古今仪式音乐定性为“中国传统音乐中的子系统音乐文化丛”，并按仪式音乐存在的社会范围和信仰性

---

① 薛艺兵：《仪式音乐的概念界定》，载《中央音乐学院学报》，2003年第1期，第33页。

② 杨民康：《论仪式音乐的系统结构及在传统音乐中的核心地位》，载《中国音乐学》，2005年第2期，第23页。

③ 同上，第25页。

质，将其划分为三大类型，即：(1)以宗教仪式音乐为核心的传统音乐类型；(2)以世俗仪式音乐为核心的传统音乐类型；(3)以山地民族村社仪式音乐为核心的传统音乐类型。①

(2) 关于仪式音乐研究方法的讨论

曹本冶在仪式音乐的研究方法方面提出了以"定—活"、"内—外"、"远—近"三组关系为基础的"两极变量思维"分析思路。这一思路与三组关系相对应，形成了一套有机组合的方法体系：(1)根据"近—远"两极变量思维，把分布于"音乐性"和"语言性"两极的各种仪式音乐与非音乐的声音都纳入"音声环境"的有机组合之中，并且用"核心、中间、表面"三个层次去理解仪式音乐的属性；(2)根据"内—外"两极变量思维，亦即人类学的"局内—局外"观念去认识仪式和信仰体系中的角色和意义内涵；(3)根据"定—活"两极变量思维，亦即固定因素与非固定因素的结构原则去考察各种仪式音乐研究对象的内外部关系。②

薛艺兵曾对这一方法论做了进一步的阐释和理解，认为：所谓"两极变量思维"，是指在考察仪式音乐、仪式声音或其它仪式事件时，应考虑到事物在相对的两极之间可能存在的量度变化。这种量度的变化在"近—远"、"内—外"、"定—活"三种相对的两极关系概念中则有着不同的体现方式。其中："近—远"两极并非空间概念，而是指某一事物在其相关的二元对立概念的两极之间，分别与两极所保持的关系的远或近。例如，我们以"语言"和"音乐"作为一对既定的二元对立概念，将二者分别置于一个横向坐标的两端(两极)，再将仪式中人声的各种音调置于这两极之间并给它以适当的定位，即以这种相对定量的尺度来描述仪式中声音的音乐性或语言性特征。所谓"内—外"，主要指语言学、人类学、音乐人类学等学科关于"局内—局外"两种不同观念。这一对两极概念虽然不一定是对立关系，但利用这一对概念可以分辨局内人的主位观与局外人的客位观之间的差异，并从中寻求两极间的观念平衡。所谓"定—活"，主要指固定和活变(非固定)因素。这一对概念可以用来分析包括音乐在内的各种仪式事项的定规与灵活性，以及各种因素的稳定与变化关系，从分析的结果中我们可以发现对仪式发挥主导作用的各种要素。他还对照曹本冶的"音声"说和"变量"观进行了综合评价，认为："仪式音声"概念是对"仪式音乐"概念的拓展，"两极变量思维"理论则是要在对立的两极之间寻找量度或性质的定位；前者(音声说)是一种"统合"观念，后者(变量观)则是一种"分解"方法。这两项互补性理论成果作为研究实践的工具性方法，无论对研究仪式中的音

① 杨民康：《论仪式音乐的系统结构及在传统音乐中的核心地位》，载《中国音乐学》，2005年第2期，第27页。

② 曹本冶：《仪式音乐研究的理论定位及方法》，载《中国音乐研究在新世纪的定位国际学术研讨会论文集》，北京：人民音乐出版社，2002，第276—280页。

乐还是仪式中与音乐有关或无关的其它各个面相，都具有实用价值。[①]

薛艺兵本人在仪式音乐的研究方法方面也提出两个有价值的理论，并从这两个理论中引发出解释和分析信仰仪式和仪式音乐的一种有效方法。

第一个理论是有关"信仰—仪式—音乐"的"三重认知"方法。薛艺兵在这一看似与前人相似的提法中，虽然没有明确表示对上述"三元理论结构模式"的质疑，但实际上是对以简单的三角模式为认知框架的仪式音乐理论的修正。针对将信仰、仪式与音声三种不同范畴的概念放在同一层面加以对等并置的不合理性，他指出"在人类文化中，观念和行为具有普遍性，它们是相互对应的一对范畴。音乐声音则具有特殊性，它是不同于前一对范畴的一个特殊范畴。"[②]不应将其与另外两者相提并论。更何况，人类仪式有信仰仪式，也有非信仰仪式，不能以信仰仪式涵盖一切仪式；"信仰"是"观念"范畴的表现形态之一，不能以"信仰"涵盖"观念"；有的仪式有音乐，有的仪式没有音乐，因而音乐(抑或"音声")不应被看作是构成仪式的必然要素并被纳入与信仰和仪式行为对等的三角模式中。但要理解薛氏"三重认知"方法的原理，就必须首先了解作者在同一著作中提出的"文化事件三要素"(即：观念[Concept]—行为[Behavior]—效应[Result]三种要素)及"文化事件运作模式"理论(详见薛艺兵《神圣的娱乐》[③])。根据这一理论模式，他认为应该这样理解三种范畴在仪式结构中合乎逻辑的配置方式：

作为一个仪式事件，它的构成必须包含三种要素，即：要素 A——仪式观念(包括信仰观念和非信仰的其他观念或意图)；要素 B——仪式行为(仪式中人的活动或姿势)；要素 C——仪式效应(即仪式行为产生的无形效力或有形的、物化的效应——音乐声音即物化形式的效应)。而仪式中的音乐，同样包含了：A. 音乐观念(仪式音乐行为人的音乐意向)、B. 音乐行为(仪式中造成音乐声音的行为方式)和 C. 音乐效应(行为产生的音乐声音及其对仪式产生的效力)这三个要素。在这里，构成仪式的"观念—行为—效应"与仪式中构成音乐的"音乐观念—音乐行为—音乐效应"形成了一种并置叠加的三重关系。当我们从文化形态分析的需要出发，把一个仪式看成是一个文化事件时，仪式中的音乐就是构成仪式事件的一种仪式事项——可称之为"音乐事项"。由于仪式中音乐事项的构成必然包含"(音乐的)观念—(音乐的)行为—(音乐的)效应"三要素，因而仪式中的音乐事项就是(为了便于分析)可以从仪式这个完整事件中分离出来的同样完整的亚事件。当我们把仪式事件看成是由"仪式观念—仪式行为—仪式效应"组成的一个结构体；把仪式事

---

① 薛艺兵：《神圣的娱乐——中国民间祭祀仪式及其音乐的人类学研究》，北京：宗教文化出版社，2003，第 145 页。

② 同上，第 112 页。

③ 同上，第 58 页。

件中的音乐事项看成是由“音乐观念—音乐行为—音乐效应”组成的另一种亚结构体；那么，仪式事件就是包含有许多事项（也包括非音乐的其他相对完整的仪式事项）结构的一个大结构，而其中的音乐事项就是包含在仪式事件这个大结构中的小结构。（参见薛艺兵《神圣的娱乐》[1]）于是，仪式事件构成三要素和仪式音乐构成三要素的叠加结构和从属关系也就昭然若揭了。这就是薛艺兵以其“文化事件构成三要素”理论为基础，对仪式及仪式音乐结构原理的解释。这一解释理论，既是理解仪式和仪式音乐构形的一种阐释性方法，也是分析仪式和仪式音乐结构的一种工具性方法。

薛艺兵提出的另一方法理论是对仪式和仪式音乐的结构与过程的“两维分析”方法。这里所谓“结构”，是指仪式和仪式中音乐的构成因素和各因素之间关系的组合、配置，这种“结构”是可以对它们解构后进行静态分析的；“过程”是指仪式及其中的音乐活动和音乐声音在一段时间中的有序进行，这种“过程”可以对它们排序后进行动态的分析。所谓“两维分析”，就是指既从静态的“结构”又从动态的“过程”两方面全面分析仪式和仪式音乐的一种方法。这一方法是作者针对祭祀仪式而提出的，包括对祭祀仪式“两阈结构”模式、祭神程序“三步骤”原则和仪式过程“多段体”仪程的总结，以及对仪式场域多重意义的解释等等，都体现了这种“两维分析”方法的应用。而在运用这一分析方法中作者提出的最有创见的理论则是关于祭祀仪式结构分析的“两阈结构”模式理论。

所谓“两阈结构”模式，指的是在祭祀仪式（其实也适应于所有的信仰仪式）场域中普遍存在着由“凡俗阈”（仪式参与人及其活动所处的现实阈境）和“超凡阈”（神、鬼等祭祀对象所在的象征阈境）构成的一个二元对立关系的“两阈结构”模式，祭祀仪式的目的就在于利用各种手段来沟通、调和两阈之间的对立关系。作者还将其“仪式音乐构成三要素”理论结合进“两阈结构”模式的分析中，指出：仪式中音乐行为者身处凡俗阈；音乐行为、观念指向超凡阈；音乐声音效应则跨越两阈（即对身处凡俗阈的人和意象中超凡阈的神同时产生象征性作用）。正是这两种理论的结合，很好地解释了大型祭祀仪式中为何使用音乐以及音乐如何在仪式中发挥效应等一系列重要问题，它既是一种解释仪式规律的认知理论，也是可以用来分析信仰仪式和仪式音乐的工具（方法）理论。

第三节　中国仪式音乐研究成果述要

近三十年来，中国仪式音乐研究在整个中国传统音乐研究领域中可称得上是

---

① 薛艺兵：《神圣的娱乐——中国民间祭祀仪式及其音乐的人类学研究》，北京：宗教文化出版社，2003，第115页。

最为热门的课题，也是研究成果最为丰硕的一个专题领域。查 1980—2009 年中国学术期刊网，以“仪式音乐”为关键词检索文章篇目共 580 条；如果加上“佛教音乐”、“道教音乐”这两个检索关键词，论文数量可能超过 1000 篇。从 2002 至 2007 的五年间，国内每年为数不多的音乐学博士论文中以中国仪式音乐为专题的就有 10 篇；此类专题的硕士论文竟达 130 篇。现已出版的与中国“宗教音乐”和“仪式音乐”相关的著作也有近百部之多。面对如此丰厚的研究成果，本文无法尽述其详。现按下列“宗教仪轨”类和“民间仪俗”类两大仪式类别分类陈述，仅就各类仪式音乐研究的一些主要研究倾向和部分研究成果加以总结。

1. 宗教仪轨类仪式音乐的研究

这里所谓“宗教仪轨”类，主要指正统宗教（即指有专门庙宇、专职僧侣、众多信徒、宗教经典、教义教规、信仰体系并具广泛辐射面的宗教）内部由僧侣或教徒执行的教内规定的各种仪式。相对于非正统（较少规范化、较多随意性）的民间信仰体系而言，宗教仪轨相对规范、严谨，其仪式音乐（经韵、诵唱、法器、吹打等）也比较稳定。中国的佛教、道教中也有一部分和尚、道士兼为或专为民间俗仪“出经”做法事，由而形成了一整套“科仪”类仪式和来源较为广泛的仪式音乐。这类音乐或源自民间，或传自宫廷，而又用之于社会各阶层，故能杂揉各系而兼备雅俗，仪式也更具表演成分，通常与民俗礼仪联系较多，因而这部分仪式和仪式音乐从本质上不应该与正统宗教中的仪轨类仪式音乐混为同类（尽管过去人们没有这种分类意识），但由于音乐具有“边缘”性质，故很难严格加以分类，研究成果也可在本节“宗教仪轨”类和后面的“民间仪俗”类仪式音乐中交叉纳入。此处主要列举中国几种主要的正统宗教（道教、佛教、伊斯兰教、基督教）中的宗教仪轨类仪式音乐的研究成果。

1）道教仪式音乐研究

新中国成立以来，对道教仪式音乐的收集、整理和研究大致可分三个阶段：

第一个阶段是建国初期（20 世纪 50 年代）的初步收集整理工作。当时虽然没有明确针对道教科仪音乐进行收集整理，但随着对全国民间音乐展开了较为广泛的普查工作，一部分遗存于地方民间的道教科仪音乐也得到收集和整理。当时较有影响的整理成果主要有：《湖南音乐普查报告附录之一·宗教音乐》（杨荫浏编，1958 年民族音乐研究所油印，1960 年音乐出版社出版）、《扬州道教音乐介绍》（扬州市文联编，1958 年油印）、《苏州道教艺术集》（中国舞蹈艺术研究会编，1958 年油印）等。

第二个阶段是“文革”后（20 世纪 80 年代）收集、整理、研究的第一次高潮。这次高潮是在中国大陆恢复宗教信仰自由的政策以及在全国范围进行的国家艺术科学重点项目“中国民间音乐集成”工作的推动下展开的。1984 年“中国民间音乐集成”总编委会明确将寺院宗教音乐列入集成收集范围，并在全国各省市投入了人力、物力展开对道教科仪音乐的调查和收集工作。通过短短三年时间，各地分别收

集、整理出一批道教科仪音乐音、谱、图、像资料，同时还撰写出一部分有价值的道教科仪音乐调查报告及专著。由《中国民族民间器乐曲集成·湖北卷》推出的《中国武当山道教音乐》[①]一书即当时较有影响的一部专著。在“集成”工作的推动下，音乐学界对道教仪式音乐的研究得到进一步深入的发展，据有人统计，至1998年，中国大陆学者发表的道教科仪音乐的论文至少有150余篇，曲谱、专著约6部。[②]

第三个阶段是(从20世纪90年代开始)近三十年以来的深入调查和研究时期。1993年，香港中文大学音乐系曹本冶教授策划并组织设立了一项长远性的研究计划——“中国传统仪式音乐研究计划”。该计划的第一批研究课题是“中国大陆、香港及台湾主要道教宫观传统仪式音乐的地域性及跨地域性比较研究”(1993—1998)，重点研究历史上重要的、当今仍然保存良好的道教科仪音乐传统。此项目由“中国传统仪式音乐研究计划”(香港中文大学音乐系)、中央音乐学院及武汉音乐学院“道教音乐研究室”联合策划和统筹，组成了一个有20名来自大陆及香港学者参加的研究小组，分头对龙虎山、武当山、青城山、北京、上海、佳县、崂山、巨鹿、苏州、杭州、温州、无锡及云南等地区的代表性仪式音乐传统作了调查研究，研究成果大都结集成书，共18册，一并以“中国传统仪式音乐研究丛书”名义由台北新文丰出版公司分期刊印出版。除了这一研究计划促成的丰硕成果外，大陆其他学者也在多年调查研究的基础上完成了不少道教音乐学术成果。这方面有影响的成果主要有：蒲亨强著《神圣礼乐——正统道教科仪音乐研究》[③]、胡军著《茅山道乐研究》[④]、史新民编著《道教音乐》[⑤]等。此外，这一时期台湾学者对台湾当地道教音乐的研究也成绩显著。吕锤宽是台湾道教音乐研究方面最重要的学者之一，他从80年代初开始就对台湾地区盛行的正一道音乐进行了深入的考察、研究，先后发表了《台湾道教音乐源流略稿》[⑥]、《台湾的道教醮祭仪式与科仪》[⑦]等多篇论文和专著《台湾的道教仪式与音乐》[⑧]一书，在海峡两岸产生了广泛影响。

进入2000年以后，道教仪式音乐的研究除了在范围方面仍有所扩展外，这一时期主要的趋势是在道教仪式音乐的一般理论探讨方面得到深入发展。曹本冶、

---

① 史新民主编：《中国武当山道教音乐》，北京：中国文联出版公司，1987。

② 甘绍成：《道教科仪音乐研究的回顾与存在的问题——兼谈仪式音乐的研究范围及方法》，载《宗教学研究》，1998年第2期，第53页。

③ 蒲亨强：《神圣礼乐——正统道教科仪音乐研究》，成都：巴蜀书社，2000。

④ 胡军：《茅山道乐研究》，北京：宗教文化出版社，2002。

⑤ 史新民编著：《道教音乐》，北京：人民音乐出版社，2005。

⑥ 吕锤宽：《台湾道教音乐源流略稿》，载中国台湾《艺术学》，1989年第2期。

⑦ 吕锤宽：《台湾的道教醮祭仪式与科仪》，载《中国音乐学》，1990年第1期。

⑧ 吕锤宽：《台湾的道教仪式与音乐》，台北：台湾学艺出版社，1994。

刘红的《道乐论——道教仪式的“信仰、行为、音声”三元理论结构研究》[①]是这一方面研究的一个理论性成果。该论著不仅深入探讨了道教仪式音乐研究的理论与方法；还系统地总结了中国大陆、香港、台湾一些重要道观的科仪音乐；又进一步回顾了道教科仪音乐在全真道和正一道两派的不同传统体系；再从音乐的结构系统探讨了声乐与器乐在道教科仪环境中的应用；最后从地域空间维度综合分析了道教科仪音乐的风格分布。（详见曹本冶、刘红《道乐记》[②]）

2）佛教仪式音乐研究

新中国成立以来，对佛教仪式音乐的研究大致可分为两个主要阶段。

第一个阶段从1950年代初开始到“文革”前结束。随着建国初期对佛教音乐的采集、整理工作在各地有规模地开展，促进了学术研究工作的发展。这一时期最具影响的研究成果是潘怀素、杨荫浏、查阜西对北京智化寺京音乐的考察和研究，其主要成果除了汇编油印的三本《智化寺京音乐》(1953年)资料外，还有潘怀素以“思白”为笔名发表的《京音乐的历史性与艺术性》[③]和《略谈智化寺的京音乐》[④]等论文。除智化寺京音乐外，杨荫浏还曾于1956年带音乐研究所考察队赴湖南省进行音乐普查，对当地的佛教音乐进行了较系统的收集和整理，并撰写了《佛教禅宗水陆中所用的音乐》[⑤]，对“水陆”音乐的演唱及演奏形式、音乐材料的来源等诸多问题进行了考察，并记录了《香赞》、《三宝赞》等禅门佛曲20多首谱例。在这些知名学者的带动下，各地的音乐工作者纷纷投入了对佛教音乐的收集、整理工作并陆续出现了一批成果，如中国音协成都分会编辑的《寺院音乐》[⑥]一书在1955年铅印出版，书中汇集了峨眉山寺庙音乐中“焰口”、“梵呗”、“禅门课诵”等曲谱104首，五台山佛教音乐中的唱诵、吹腔207首及“八大套”的全部曲牌。这是至今为止收集佛教曲数目最多、规模最大的一本谱集，可视为这一阶段佛乐研究工作的代表。此外，还有《陕西葭榆宗教音乐散编》[⑦]、《沈阳地区梵乐的初探》[⑧]、《沈阳小万寿寺梵

---

① 曹本冶、刘红：《道乐论——道教仪式的“信仰、行为、音声”三元理论结构研究》，北京：宗教文化出版社，2003。

② 同上。

③ 思白(潘怀素)：《京音乐的历史性与艺术性》，载《现代佛学》，1954年第6期。

④ 思白(潘怀素)：《略谈智化寺的京音乐》，载《光明日报》，1957年2月23日。

⑤ 杨荫浏：《佛教禅宗水陆中所用的音乐》，油印本，1956年6月19日。

⑥ 中国音乐家协会成都分会编：《寺院音乐》，(亚欣、刘世富、巫选文、王岳林、熊冀华、邱仲彭收集整理，油印本，1955。

⑦ 中国音乐家协会西安分会编：《陕西葭榆宗教音乐散编》，(何钧、樊昭明、李石工收集整理)，油印本，1959。

⑧ 凌其阵：《沈阳地区梵乐的初探》，选自《民族音乐研究论文集》，1957，第69—74页。

乐的初步材料(东北地区民间音乐采访记录之一)》[①]等地方性佛教音乐的收集整理工作的成果出现。

第二个阶段从1980年代开始一直延续至今,其中又可划分为1980年代的恢复期和1990年代以后的发展期两个连续进行但不断深化的阶段。

1980年代初期,因"文革"而中断了20年的佛教音乐研究开始复苏,尤其是随着"集成"工作的展开,全国各省市自治区,几乎都在收集民歌和民间器乐曲的过程中收集了大量的佛教音乐,许多地区编辑、整理和出版了本地区宗教音乐的专集,为深入进行研究奠定了基础。这一时期有影响的研究成果主要有:陈家滨的《五台山寺庙音乐初探》[②]、田青的《佛教音乐的华化》[③]、胡耀的《我国佛教音乐调查述要》[④]、尼树仁的《大相国寺音乐的构成》[⑤]、邢毅《拉卜楞寺院藏文谱》[⑥]、薛艺兵的《介绍一种藏文工尺谱》[⑦]、韩军的《五台山佛教音乐》[⑧]、刘劼《佛道教音乐在陕西民俗中》[⑨]等。大都用形态学或历史学的方法对包括唱诵和器乐在内的中国佛教音乐的种类、分布、源流等问题进行了有益的探索。

1990年代以后,对佛教音乐的研究得到进一步发展,相关论文的数量是1980年代的两倍多。这一时期对藏传佛教音乐的研究曾一度掀起了高潮,主要论文有:旦木秋的《藏族宗教仪式中的迎宾曲》[⑩]和《藏传佛教中的六字真言"嘛呢"及嘛呢调》[⑪]、扎西达杰的《藏传佛教音乐谱体系》[⑫]、赵星《试论藏传佛教的形式发展及对蒙古族歌曲艺术等的影响》[⑬]、田联韬的《藏族宗教音乐初探》[⑭]和《藏传佛教乐舞

---

① 章达祥传谱,凌其阵整理,中央音乐学院民族音乐研究所编印:《沈阳小万寿寺梵乐的初步材料(东北地区民间音乐采访记录之一)》,油印本,1957。

② 陈家滨:《五台山寺庙音乐初探》,载《音乐研究》,1981年第2期。

③ 田青:《佛教音乐的华化》,载《世界宗教研究》,1983年第3期。

④ 胡耀:《我国佛教音乐调查述要》,载《音乐研究》,1986年第1期。

⑤ 尼树仁:《大相国寺音乐的构成》,载《中国音乐》,1986年第4期。

⑥ 邢毅:《拉卜楞寺院藏文谱》,载《人民音乐》,1989年第6期。

⑦ 薛艺兵:《介绍一种藏文工尺谱》,载《黄钟》,1990年第4期。

⑧ 韩军:《五台山佛教音乐》,载《中国音乐》,1990年第1期。

⑨ 刘劼:《佛道教音乐在陕西民俗中》,载《音乐探索》,1990年第1期。

⑩ 旦木秋:《藏族宗教仪式中的迎宾曲》,载《中国音乐》,1990年第3期。

⑪ 旦木秋:《藏传佛教中的六字真言"嘛呢"及嘛呢调》,载《中国音乐》,1997年第3期。

⑫ 扎西达杰:《藏传佛教音乐谱体系》,载《中国音乐》,1993年第1期。

⑬ 赵星:《试论藏传佛教的形式发展及对蒙古族歌曲艺术等的影响》,载《中国音乐学》,1994年第2期。

⑭ 田联韬:《藏族宗教音乐初探》,载《中央音乐学院学报》,1996年第1期。

"羌姆"音乐考察》[1]、格曲《西藏的宗教音乐》[2]、呼格吉乐图《内蒙古藏传佛教乐曲考》[3]、田小军《呼和浩特地区藏传喇嘛教音乐》[4]、嘉雍群培《藏族宗教乐舞的形成及发展》[5]、边多《综论藏传佛教嘎尔羌姆音乐》[6]等。这些论文从不同的方面对藏传佛教音乐的发展历史、记谱方式、地区特征、流传地域、运用场合、使用乐器等进行了考察。

1990年代以后有关汉地佛教音乐方面在各种刊物发表论文有近百篇之多。其中比较突出的是田青、袁静芳等人在北方佛曲及京音乐的研究上取得很大进展，如袁静芳《中国佛教京音乐中堂曲研究》[7]一文对京音乐中堂曲的乐队编制、曲式结构、十三套曲等进行了考察；她的另一篇文章《中国北方佛曲"十大韵"》[8]对北方佛教在佛前赞颂与道场拜忏时常用的十首词牌、曲牌进行了研究；田青有关这方面的论文有《北京佛乐》[9]、《世纪末的回眸：智化寺音乐与中国音乐学》[10]、《杨荫浏与中国宗教音乐》[11]等。另外，在佛教音乐的功能方面，田青《中国佛教法事中的音乐是为神还是为人》[12]一文讨论了佛教音乐"娱神"和"娱人"的关系，认为在大部分佛教法事中，或者说在某一法事的大部分音乐中，音乐的功能主要是"娱神"(更确切地说是"通神")。而"娱人"只不过是第二位的、附属的功能；吴立民《论声明与修行的关系——佛教音乐之道》[13]集中论述了佛教之乐道与证道修持之间的密切关系。此外，杨民康《中国境内南传上座部佛教课颂仪式音乐研究》[14]及《论中国南传

---

① 田联韬：《藏传佛教乐舞"羌姆"音乐考察"》，载《中国音乐学》，2000年第4期。

② 格曲：《西藏的宗教音乐》，载《音乐研究》，1996年第1期。

③ 呼格吉乐图：《内蒙古藏传佛教乐曲考》，载《交响》，2000年第4期。

④ 田小军：《呼和浩特地区藏传喇嘛教音乐》，载《音乐探索》，2000年第4期。

⑤ 嘉雍群培：《藏族宗教乐舞的形成及发展》，载《中国音乐学》，2000年第4期。

⑥ 边多：《综论藏传佛教嘎尔羌姆音乐》，载《2000年佛学研究论文集》，台北：佛光文化事业有限公司，2000。

⑦ 袁静芳：《中国佛教京音乐中堂曲研究》，载《中国音乐学》，1993年第1期。

⑧ 袁静芳：《中国北方佛曲"十大韵"》，载《音乐艺术》，2000年4期。

⑨ 田青：《北京佛乐·前言》(录音带)，北京：中国音像大百科，1995。

⑩ 田青：《世纪末的回眸：智化寺音乐与中国音乐学》，载《中央音乐学院学报》，1998年第2期。

⑪ 田青：《杨荫浏与中国宗教音乐》，载《音乐研究》，2000年第1期。

⑫ 田青：《中国佛教法事中的音乐是为神还是为人》，载《音乐艺术》，1995年第3期。

⑬ 吴立民：《论声明与修行的关系——佛教音乐之道》，载《法音》，2000年第2、3期。

⑭ 杨民康：《中国境内南传上座部佛教课颂仪式音乐研究》，载《中央音乐学院学报》，1999年第3期。

佛教音乐的文化圈和文化丛特征》[①]则集中研究了分布于云南等地区的南传佛教音乐的特点，并提出了南传佛教音乐文化丛和文化圈的概念。杨民康对这一课题的研究一直延续到2000年代，除了发表的一系列相关论文外，尤其在其专著《贝叶礼赞——傣族南传佛教节庆仪式音乐研究》[②]中，对南传佛教音乐与民俗仪式的结合等方面做了深层次的学术探讨。作者不仅将仪式音乐的形态放入当地历史、社会、文化的大背景中，利用多学科视角对其进行观察、分析和解释，他还在研究中提出了一系列仪式研究的一般理论和方法，如采用所谓"中观研究法"；创造了"仪式文本"与"语境"等概念；提出应该对音乐与文化背景进行"破解"式解释等理念。这些理论与理念，对研究包括佛教仪式音乐在内的各种仪式音乐都具有广泛的适应性。

3）伊斯兰教仪式音乐研究

1986年7月在黑龙江召开的"中国少数民族音乐（游牧、渔猎民族音乐和少数民族音乐生活与音乐教育专题）学术讨论会第二届年会"上，对回族音乐和萨满教音乐的讨论曾形成了一个不大不小的高潮，其中也涉及到对国外学者所谓"由于伊斯兰教的教义和禁规，伊斯兰教不存在宗教音乐"的观点的质疑，有学者认为在中国回族的宗教活动中存在着宗教音乐，一些现今收集到的回族宗教音乐，实际上是"阿拉伯音乐与回族民间音乐相结合的产物"。[③] 此次会议之后，陆续有学者对伊斯兰宗教音乐在中国的传播、演变和遗存等问题发表了不少文章，其中较有影响也是较为集中的是发表于《民族艺林》1992年第1期中的三篇：伊斯哈尔·阿里·马炳元的《中国伊斯兰音乐遗存及其演变》、李廷禄的《古朴丰厚的伊斯兰文化遗产——"经堂歌"漫议》、刘金明的《回族民间歌曲与伊斯兰教》以及发表于《中国音乐》1992年第1期的一篇：沙金的《新疆维吾尔族宗教音乐》。此外还有周吉《新疆宗教音乐概况》[④]，周吉、刘同生《中国伊斯兰教音乐》[⑤]。这些论文对于重新认识伊斯兰教的所谓"宗教音乐"在中国回族、维吾尔族等民族中的源流、分布、类别和用途等，都具有重要的学术价值。但这些基本上属于概论性的文章，在"仪式"的针对性方面却显得比较弱，更缺少音乐人类学角度的对仪式和音乐关联性的深入论述。

---

① 杨民康：《论中国南传佛教音乐的文化圈和文化丛特征》，载《中国音乐学》，1999年第4期。

② 杨民康：《贝叶礼赞——傣族南传佛教节庆仪式音乐研究》，北京：宗教文化出版社，2003。

③ 田青：《我国宗教音乐研究综述》，网文，2009。

④ 周吉：《新疆宗教音乐概况》，载中国民族民间器乐曲集成全国编辑委员会、中国民族民间器乐曲集成新疆卷编辑委员会编纂：《中国民族民间器乐曲集成·新疆卷》，中国ISBN中心出版，1996。

⑤ 周吉、刘同生：《中国伊斯兰教音乐》，载田青主编：《中国宗教音乐》，北京：宗教文化出版社，1997。

载于曹本冶主编《中国民间仪式音乐研究·西北卷》[①]上的两篇长文：刘同生的《回族民间信仰礼俗及宗教性吟唱歌调》和赵塔里木的《新疆少数民族宗教仪式中的音乐行为》，虽然也属于概论性文字，但在论及伊斯兰宗教音乐时都与相应的仪式功用联系起来，使人能从仪式的角度重新认识这类音乐的文化内涵。

4）基督教仪式音乐研究

中国学者对西方基督教音乐的研究几十年来一直是一个空白，直到20世纪90年代才引起人们的注意，这方面的文章主要有周凯模的《死与生的思考，爱与善的颂歌——基督教安魂曲的艺术风格和思想内涵》[②]、高士杰《基督教与西方音乐文化问题的若干思考》[③]和《基督教精神与西方艺术音乐传统》[④]、周小静《李斯特的宗教音乐创作》[⑤]等，1990年代以后这方面的研究文论逐渐增多（此不赘述）。这类文章大都研究西方艺术音乐与基督教文化的关系，基本不涉及具体仪式与音乐的关系，因而基本上属于西方音乐史范畴的研究。

也许由于来自西方的基督教在中国大陆的影响面较小，中国基督教音乐的研究也相对比较薄弱。在这个领域，杨民康《云南少数民族基督教音乐文化初探》[⑥]是较早研究中国基督教音乐的一篇论文，文章深入探讨了基督教文化在云南传播过程中与固有文化的关系问题，指出基督教音乐对基督教在云南少数民族地区的传播发挥了重要的推动作用，教会原有音乐与当地少数民族音乐既有抵触又有吸收，为了适应新的环境，教会发展了一种既有来自西方的传统基督教音乐，又吸收使用当地民间音乐的新的基督教音乐文化。他随后发表了《云南怒江傈僳族地区基督教音乐文化》[⑦]一文，将中国云南怒江傈僳族地区基督教仪式音乐作为个案，具体考证了其音乐的来源、传承及民族化演变等问题，为研究有中国特色的基督教音乐提供了一个珍贵的实例。杨民康在2003年发表的《云南怒江傈僳族圣诞节仪式音乐及其本土化过程》[⑧]这篇长文，是对他之前同一课题的延续和深化，这是一篇音乐民族志式的个案研究，是对怒江傈僳族文化、历史以及基督教音乐传入、适

---

① 曹本冶主编：《中国民间仪式音乐研究·西北卷》，昆明：云南人民出版社，2003。

② 周凯模：《死与生的思考，爱与善的颂歌——基督教安魂曲的艺术风格和思想内涵》，载《天津音乐学院学报》，1991年第3期。

③ 高士杰：《基督教与西方音乐文化问题的若干思考》，载《中国音乐学》，1994年第3期。

④ 高士杰：《基督教精神与西方艺术音乐传统》，载《中国音乐学院学报》，1998年第3期。

⑤ 周小静：《李斯特的宗教音乐创作》，载《中国音乐学》，1998年第1期。

⑥ 杨民康：《云南少数民族基督教音乐文化初探》，载《中国音乐学》，1990年第4期。

⑦ 杨民康：《云南怒江傈僳族地区基督教音乐文化》，载《中央音乐学院学报》，1991年第4期。

⑧ 杨民康：《云南怒江傈僳族圣诞节仪式音乐及其本土化过程》，载曹本冶主编：《中国传统民间仪式音乐研究·西南卷》，昆明：云南人民出版社，2003，第557－604页。

融和本土化过程的全面探讨，而其中对仪式现场及仪式中赞美诗音乐的生动描写和深入阐释，直接体现了作者音乐人类学田野工作方法在少数民族宗教仪式音乐研究中的扎实功力。

此外，薛艺兵于1993年发表的一篇短文《山区小村的天主教音乐》[①]，是对山西忻州野峪乡武家庄所保留天主教音乐的调查报告，文章介绍了这个偏僻的汉族小村中保存的所谓“天主教仪式音乐”竟然是中国传统的笙管乐的翻板，农民乐队演奏的乐曲包含“经谱”和“曲子”两部分，前者的风格是中西结合的产物，后者则是地道的民间传统。文章最后分析了汉族老百姓这种“中为洋用”的仪式音乐的实质：“在老百姓看来，自已爱听的音乐‘神’一定喜欢‘接纳’，并不在意音乐本身是否吻合于教义。明清以来传入中国的天主教在维系社区教民精神生活方面似乎胜于佛道二教，‘天主’显然也不要求人们的酬谢。然而老百姓却总是按照自己习惯了的方式去对待主的‘恩惠’，他们将曾经用来奉祭神佛的音乐献给新的‘主’，这应当是自然而然的事了。”

2. 民间仪俗类仪式音乐的研究

这里所谓“民间仪俗”，主要指非官方的、非制度化的、流行于各地民间的、与地方风俗习惯相关联的各种仪式。民间仪俗类仪式音乐的研究在中国原与中国传统民间音乐研究融为一体，尽管这类研究没有“仪式音乐”的专称或专题领域，但民间音乐中保留有丰富的仪式音乐内容，因而对这些音乐的形态的研究实际上一直伴随着中国民间传统音乐的研究而产生了大量的成果。

但是，在过去的民间音乐研究中，即使是涉及到仪式音乐，研究者也大都是从音乐形态、音乐分布或音乐源流等方面给予更多关注，真正以“仪式与音乐的关联性”这个研究视角对它们进行研究的范例在很长一段时间内反而并不多见。大约从1999年开始，一直在推动道教仪式音乐研究的“中国传统仪式音乐研究计划”(由香港中文大学音乐系曹本冶教授主持)拓宽了它的研究领域，启动了对汉族及少数民族的民间信仰体系中仪式音乐研究的一个长远规划，计划在六年内分三个时间单元(每单元两年)对中国各地各民族现存的具有历史文化价值和现实功能作用的民间信仰仪式音乐进行调查研究，以系列著作和教学录像带的成果形式面世。该项目由“香港研究资助局”资助，一期项目由香港中文大学曹本冶主持，中国艺术研究院音乐研究所乔建中、薛艺兵协作主持，香港、北京和各地诸多经验丰富的音乐人类学者参与调查和研究。于2003年完成出版了《中国传统民间仪式音乐研究》大型系列丛书的“西北卷”和“西南卷”。[②] 在得到香港研究资助局再次拨款资

---

① 薛艺兵：《山区小村的天主教音乐》，载《国际音乐交流》，1993年第2期。

② 曹本冶主编：《中国传统民间仪式音乐研究》(西北卷、西南卷)，昆明：云南人民出版社，2003。

助的前提下,“中国传统仪式音乐研究计划”于2003年至2005年之间展开了二期项目的调查研究工作,完成了《中国传统民间仪式音乐研究》系列的“华东卷”和“华南卷”。[①] 2006年,“中国传统仪式音乐研究计划”已转置于“中国高校音乐人类学E-研究院”,随即又成立了“上海市普通高等学校人文社会科学重点研究基地-上海音乐学院中国仪式音乐研究中心”,继续发动国内学者,设立仪式音乐研究课题项目,开展对中国仪式音乐传统的研究。此阶段的研究是在进一步充实仪式音乐个案研究的同时,展开更为宏观的比较研究,力求达到对中国传统仪式音乐的形态规律及其在中国信仰体系中的意义和内涵更为宏观的认识和理解。毫无疑问,十年来“中国传统音乐研究计划”组织众多学者对民间信仰仪式音乐的研究,不仅促使这一领域产生出许多有份量、有深度的优秀研究成果,而且这项工作、这些成果也以其榜样的力量有力地推动了整个中国仪式音乐研究的热潮。

由于民间礼俗类仪式音乐研究的范围更为广泛,研究成果也多不胜数,很难在此尽述其详,故此仅以几个比较突出的民间仪式类别的研究为例,列举其中笔者认为比较重要的一些研究成果。

1）丧礼音乐的研究

丧礼是民间仪式中最重要的人生仪节,汉族各地民间和各少数民族的丧礼中都存在大量的传统科仪和音乐仪项,因而成为仪式音乐研究的一个较为重要的领域。

从仪式音乐角度对丧仪音乐发表论见的一些重要文章有:周耘的《荆楚遗风——湖北跳丧初探》[②],该文对湖北“跳丧”神乐的源头、音乐形态、审美特征等方面进行了研究,分析了这种与原始图腾、原始宗教有关的、带有“超度”性质的古风歌舞。薛艺兵的《从冀中“音乐会”的佛道教门派看民间宗教的特点》[③]一文,研究了河北中部平原地区民间传统乐社(音乐会)效仿僧人、道士的科仪和音乐,在本村丧礼仪式中所发挥的作用,并通过分析民间乐社在使用丧礼仪式音乐时的“实用性”观念,总结了中国民间宗教信仰的某些典型特点。张振涛的《尊祖敬宗、敦乡睦里——葬丧仪式中的音乐功能》[④]一文也是对冀中民间乐社(音乐会)及其丧礼仪式音乐的研究,该文以京畿地区的葬丧仪式音乐为研究对象,把葬丧仪式中的音乐分为性质不同的两类:一是与死者相关的,二是与活人相关的。认为葬礼不仅体现

---

① 曹本冶主编:《中国传统民间仪式音乐研究》(华东卷、华南卷),上海音乐学院出版社,2007。

② 周耘:《荆楚遗风——湖北跳丧初探》,载《黄钟》,1989年第1期。

③ 薛艺兵:《从冀中“音乐会”的佛道教门派看民间宗教的特点》,载《音乐研究》,1994年第1期。

④ 张振涛:《尊祖敬宗、敦乡睦里——葬丧仪式中的音乐功能》,载《星海音乐学院学报》,2002年第4期。

着晚辈对祖先的怀念追穆，更重要的是在以血缘关系为纽带的宗法制社区中，发挥着确立祖先地位、平衡乡族关系、稳定邻里秩序等功能的重要仪式。“尊祖敬宗，敦乡睦里”是葬丧仪式音乐的精神主旨。张振涛的另一篇论文《葬俗中的唢呐乐班——榆林地区丧葬仪式音乐的调查与研究》①，则是对陕北榆林地区民间丧葬仪式乐班和丧礼音乐的调查与研究，文中通过对民间仪式乐班（吹鼓手）的生活和行内话语，对他们的音乐曲目、乐器、宫调等一系列问题的考察和分析，并与地位尊贵的和尚、道士及其笙管乐进行比较，阐释了围绕丧礼音乐的民间音乐生活画卷。包·达尔汗的《蒙古地区藏传佛教器乐“经箱乐”初释》②一文的研究对象是喇嘛乐师班在民间丧事上演奏的“经箱乐”（器乐曲），该乐种使用的乐器有笙、管、笛、唢呐、鼓、镲、钹等，有一套固定的演奏曲牌，主要流传于蒙古东部地区的蒙古贞旗、科尔沁一带。作者考察，“经箱乐”形成于清末年间，与汉传佛教音乐有一定的关系，是保留了蒙汉民间音乐风格特点的一种丧礼仪式音乐。近年来发表的一些有深度的丧礼仪式音乐论文还有：齐柏平的《土家族丧葬仪式音乐的模式研究》③，该文结合仪式音乐研究的相关理论框架（如上文所述“定—活”两极变量思维模式理论）从“固定因素与非固定因素”、“丧葬模式的时空变异”、“丧葬仪式音乐包含的文化观念”三个方面对土家族丧葬仪式音乐进行了富有条理的分析和文化解读。曾尼娜的《灌溪镇丧葬仪式音乐及乐班的调查与研究》④是对湖南常德市灌溪镇民间丧葬仪式中民间乐班的个案调查及音乐民族志描述。文章通过对“丧仪活动中的音乐”、“乐师们的地位”、“丧仪中的聚餐和礼单”的陈述，引发出一系列人类学问题的追问。冯建志的《婺源县溪头乡下呈村丧葬仪式考察报告》⑤是对江西婺源县溪头乡下呈村丧葬仪式田野考察的全程描述，文章从“仪式信仰、仪式行为、仪式音乐三方面的内容”展开分析，认为，当地民间“信仰观念存在多重叠置的现象，融合民间道教信仰、乡俗忌讳、宗族礼法为一体”、“仪式音乐具有双重意义，既有娱悦亲友的表演作用也有超度亡灵的仪式功能。

2）祭礼音乐的研究

中国文化中自古以来以“吉礼”（即祭礼）为国之要事，民间祭祀仪式同样是社会生活中的重要内容。在民间各类大型的祭祀仪式中，音乐都是不可或缺的重要

---

① 张振涛：《葬俗中的唢呐乐班——榆林地区丧葬仪式音乐的调查与研究》，载曹本冶主编：《中国民间信仰仪式音乐研究·西北卷》，昆明：云南人民出版社，2003。

② 包·达尔汗：《蒙古地区藏传佛教器乐“经箱乐”初释》，载《中央民族大学学报》，2002 年第 2 期。

③ 齐柏平：《土家族丧葬仪式音乐的模式研究》，载《黄钟》，2006 年第 3 期。

④ 曾尼娜：《灌溪镇丧葬仪式音乐及乐班的调查与研究》，载《中国音乐学》，2006 年第 4 期。

⑤ 冯建志：《婺源县溪头乡下呈村丧葬仪式考察报告》，载《中国音乐学》，2006 年第 1 期。

仪项。因而对民间祭礼音乐的研究也成为仪式音乐研究的一个大宗。

周凯模早在1992年就出版了她的云南少数民族祭祀乐舞研究专著:《祭舞神乐——宗教与音乐舞蹈》①。书中广泛介绍了作者曾实地考察过的云南各民族的祭神仪式和仪式音乐,除了对这些音乐进行仔细入微的形态学分析外,还从宗教学、人类学、神话学、哲学等多学科、多视角分析了这类仪式和仪式音乐的共生关系。这是近三十年来第一部区域性仪式音乐综合研究的学术成果。作者在其后来的其他著作(如《云南民族音乐论》)中以及许多相关论文中(如《民族宗教乐舞与神话哲学》、《少数民族宗教乐舞与宗法文化》、《民族宗教乐舞与原始科技》等),都体现其综合论述、宏观分析的学术特点。而在近年发表的一些论文中,如《民间仪式中的女性角色、音乐行为及其象征意义——以中国白族"祭本主"仪式音乐为例》,作者的学术视野已经转向音乐人类学田野个案研究的更为"细微"地进行分析研究。

张振涛《冀中乡村礼俗中的鼓吹乐社——音乐会》②一书以冀中民间"音乐会"(乐社)为主要研究对象,涉及到与之相关的文化背景的诸多方面。全书由序言"冀中平原上的鼓吹乐社"、结论"从国家礼乐制度到民间仪式音乐"和"乐社组织与生存背景"、"民间乐社与经济供养"、"尊祖敬宗、敦乡睦里——葬丧仪式中的音乐功能"、"民间信仰与音乐奉献"、"岁时节日与祈雨驱雹"等九章组成。正如作者所言,"揭示乐社组织的内部结构以及支撑乐社的经济梁柱","从仪式入手剖析乐社在其生存空间中生发的社会功能",是该书展示的"乐社与仪式'双重变奏'的两支主题"③。"仪式"和"经济",是作者观察和分析音乐会文化的两个最重要的视角。作者认为"作为执行礼俗仪式、为社区服务的组织——音乐会,在维护社区秩序的功能方面,实际上已经接替了宗族组织"④。本书是作者经过长期实地调查,在充分占有第一手资料的基础上,于2001年在香港中文大学完成的一篇哲学博士学位论文,这是一部音乐人类学和农村社会经济学相结合的学术专著,其主要特色在于从民间乐社和政治经济的双重视角研究了仪式、仪式音乐和与之相关的学术论题。这一著作的出版,也是建立在20个世纪80年代中后期以来关于该专题研究的一系列成果基础上的集大成的重要成果。张振涛在该专著基础上发表的一系列重要论文,如《国家礼乐制度与民间仪式音乐》⑤、《尊祖敬宗、敦乡睦里——葬丧仪式中

---

① 周凯模:《祭舞神乐——宗教与音乐舞蹈》,昆明:云南人民出版社,1992年出版,1999、2001年再版。

② 张振涛:《冀中乡村礼俗中的鼓吹乐社——音乐会》,济南:山东文艺出版社,2002。

③ 同上,第13页。

④ 同上,第51页。

⑤ 张振涛:《国家礼乐制度与民间仪式音乐》,载《中国音乐学》,2002年第3期。

的音乐功能》[1]等，都是体现了他在仪式音乐研究中所坚持的“社会、历史、政治、经济”与民间音乐家、民间乐社、民间音乐之间的关联性主题。

薛艺兵的《神圣的娱乐——中国民间祭祀仪式及其音乐的人类学研究》[2]是一部全面研究仪式、祭祀仪式和仪式音乐的专著。全书分上下两篇：上篇是对人类仪式和仪式音乐的理论阐释和研究方法探讨；下篇是应用上篇提出的理论和方法，从音乐人类学视角对中国民间各种不同类型的祭祀仪式进行了典型个案的深入分析和诸多个案的比较研究。下篇研究的主要宗旨是：从仪式音乐行为结构与祭祀群体社会结构的对应性联系中，找出中国民间祭祀仪式及其仪式音乐的几种典型类型模式，提出了“部落型祭神乐舞”（以青海同仁六月会为例）、“宗族型音乐祭礼”（以广东潮州拜老爷活动为例）、“雇佣型音乐祭礼”（以冀中村社坐坛仪式为例）、“乐社型音乐祭礼”（以香港泰亨乡太平清醮为例）、“庙会型音乐祭礼”（以泉州天后庙会和易县后土庙会为例）五种“祭祀仪式—祭祀音乐”的普遍类型。该专著可贵之处在于它是首次从大跨度、多地域的范围对中国多种类的民间祭祀仪式的综合研究，这一研究既突破了单纯个案分析的局限，也突破了以往那些空洞的“概论”陈说，它是建立在作者多年田野工作实地考察和亲身体验的基础上的成果，文中翔实的资料和丰富的事例相互印证、主位的体验和客位的分析相互对应、生动的描述和冷静的思考相互补益，不仅论证了每种仪式类型的特性，还在广泛的比较中提出了民间祭祀仪式所具有的普遍特征，最后以“神圣的娱乐”来概括地阐释了中国民间祭祀仪式中音乐活动的本质特点。

近年来民间祭礼音乐方面有学术深度的研究成果层出不穷，其中出现在“中国传统仪式音乐研究”计划中的一些项目性课题成果，如：曹本冶、薛艺兵的《河北省易县、涞水地区的后土崇拜与民间乐社》[3]、薛艺兵的《河北易县、涞水的“后土宝卷”》[4]、曹本冶、薛艺兵的《人神共舞——青海同仁六月会祭神乐舞的调查与研究》[5]、萧梅《呼舞吁嗟祈甘霖——西北（陕北）地区祈雨仪式与音乐调查综述》[6]、

---

① 张振涛：《尊祖敬宗、敦乡睦里——葬丧仪式中的音乐功能》，载《星海音乐学院学报》，2002年第4期。

② 薛艺兵：《神圣的娱乐——中国民间祭祀仪式及其音乐的人类学研究》，北京：宗教文化出版社，2003。

③ 曹本冶、薛艺兵：《河北省易县、涞水地区的后土崇拜与民间乐社》，载《中国音乐学》，1999年第1期。

④ 薛艺兵：《河北易县、涞水的“后土宝卷”》，载《音乐艺术》，2000年第2期。

⑤ 曹本冶、薛艺兵：《人神共舞——青海同仁六月会祭神乐舞的调查与研究》，载曹本冶主编《中国传统民间仪式音乐研究・西北卷》，昆明：云南人民出版社，2003。

⑥ 萧梅：《呼舞吁嗟祈甘霖——西北（陕北）地区祈雨仪式与音乐调查综述》，载曹本冶主编《中国传统民间仪式音乐研究・西北卷》，昆明：云南人民出版社，2003。

周凯模的《西南彝语支民族传统仪式音乐》[①]、邓均的《土家族傩坛信仰及其仪式音乐研究》[②]和《月亮山地区苗族"吃鼓藏"个案研究》[③]、曹本冶、杨民康的《西双版纳傣族泼水节仪式音乐》[④]、曹本冶、周凯模的《大理"白族端午节祭本主仪式"音乐叙事》[⑤]等,这些论文除了对所研究对象进行深入分析外,大都在仪式音乐研究的理论和方法方面提出了与各类不同仪式类型及其音乐有关的有益探索。

3）巫术音乐的研究

对民间巫术仪式音乐的研究,在少数民族民间仪式音乐研究中有较多涉及,但以往着方面的研究多侧重于对现象的描述,较少在理论和方法方面有所创见。近期,萧梅在巫术仪式音乐研究方面有较大突破。她在《面对文字的历史:仪式之"乐"与身体记忆》[⑥]一文中,探索了仪式中存在的以人的身体的直接感受为媒介的对"乐"的记忆方式和"时间性"体现的可能。这一观点突破了以往人们只通过听觉感受音乐的局限,作者立足于音乐人类学实地考察之经验,并吸收相关领域的理论,合理地论证了仪式音乐感知的一种新的体验、新方式和观察研究方法的新途径,从一个新的理论视角提出了仪式音乐认知、音乐与附体现象理解的新观念。她已采用自己的这一新视角,体验、分析和研究了广西壮族南部方言区"巫婆"处于神灵附体的迷狂状态中仪式音声的呈现方式。在其《巫乐研究新探》一文(2008 年 9 月中国高校音乐人类学 E－研究院南京讲习班宣讲课题)中作者描述道:在 12 小时的巫术仪式中,巫婆走路九小时,唱歌七小时。这完全是一出说唱独角戏,其帽子垂帘,以遮盖凡俗者模样;多样化的音声,有可听到的和听不到的;具体音声样式有:散白、咒、拟声、韵白、吟诵、器声、歌。这些是非审美的音声,是内在听觉对应虚拟听觉空间的一种"内在语言"。作者提出,身体的"体验"是进入探讨其仪式音乐秘密的重要方法。在考察如何用身体体验仪式音声时,需要考察其自然躯体、技术躯体和社会文化躯体。

4）傩仪音乐的研究

---

① 周凯模:《西南彝语支民族传统仪式音乐》,载曹本冶主编:《中国传统民间仪式音乐研究·西南卷》,昆明:云南人民出版社,2003。

② 邓均:《土家族傩坛信仰及其仪式音乐研究》,载曹本冶主编:《中国传统民间仪式音乐研究·西北卷》,昆明:云南人民出版社,2003。

③ 邓均:《月亮山地区苗族"吃鼓藏"个案研究》,载曹本冶主编:《中国传统民间仪式音乐研究·西南卷》,昆明:云南人民出版社,2003。

④ 曹本冶、杨民康:《西双版纳傣族泼水节仪式音乐》,载曹本冶主编:《中国传统民间仪式音乐研究·西南卷》,昆明:云南人民出版社,2003。

⑤ 曹本冶、周凯模:《大理"白族端午节祭本主仪式"音乐叙事》,载曹本冶主编:《中国传统民间仪式音乐研究·西南卷》,昆明:云南人民出版社,2003。

⑥ 萧梅:《面对文字的历史:仪式之"乐"与身体记忆》,载《音乐艺术》,2006 年第 1 期。

傩仪作为中国最为古老的一种带有巫术意味的驱邪仪式，在汉族民间和少数民族中至今仍有不同形式的大量依存。从20世纪80年代末期开始，对傩仪音乐的研究已形成气候。这方面的研究在戏曲学界更为突出，一时形成了傩戏学术热潮。傩仪音乐方面的研究虽范围较小，但也出现过一系列有影响的论著。邓光华《土家族傩坛巫教音乐研究报告》[①]，对贵州土家族的巫教音乐从历史地理背景、音乐形态及分类、民俗风情特征以及研究价值等方面做了全面的论述，提出"贵州土家族傩坛活动中，至今残留着许多原始宗教与傩仪歌舞的痕迹"。此外如顾朴光《试论傩堂戏与宗教的关系》[②]、郭思九《傩戏的产生和古代傩文化》[③]、柯琳《傩戏音乐的"活化石"意义》[④]、刘必强《黔东南傩戏的表演》[⑤]、曲六乙《中国傩戏与日本能乐的比较——兼议东方传统戏剧的特点》[⑥]、王廷信《祭仪剧：中国民间戏剧的重要形式》[⑦]等，都在傩戏或傩仪音乐研究方面作出了各自的成绩。邓光华的《傩与艺术》[⑧]和《贵州土家族宗教文化——傩坛仪式音乐研究》[⑨]，以及柯琳的《傩仪文化刍议》[⑩]都是傩仪音乐专题研究或综合研究的重要。

2002年以后，傩仪音乐研究的热度仍未降温，有不少学位论文也以傩仪为选题，其中有着突出学术论见的一篇博士论文是孟凡玉的《假面真情——安徽贵池荡里姚傩仪式音乐的人类学研究》[⑪]。该文作者经过深入扎实的田野实地考察，以对贵池荡里姚村古老的傩仪及其音乐的文化意义阐释和文化功能解剖作为贯穿全文的"两条脉络"，通过追寻傩仪中隐含的象征与隐喻的符号意义、乡村傩文化的历史形成与社会维系、当代语境中冲突与调适等一系列论述，最后归纳了九点总体结论，并揭示了假与真、虚与实、神圣与凡俗在傩文化中的对立统一，提出"假面真情"这一关于荡里姚以及所有傩文化的核心命题。资料的翔实、论证的严谨和论见的新颖构成该博士论文的突出特点，可以看作是近年来傩仪和傩仪音乐研究在理论

---

① 邓光华：《土家族傩坛巫教音乐研究报告》，载《中国音乐学》，1988年第3期。

② 顾朴光：《试论傩堂戏与宗教的关系》，载《贵州民族学院学报》，1989年 第3期。

③ 郭思九：《傩戏的产生和古代傩文化》，载《民族艺术》，1989年第4期。

④ 柯琳：《傩戏音乐的"活化石"意义》，载《音乐研究》，1991年第3期。

⑤ 刘必强：《黔东南傩戏的表演》，载《贵州文史丛刊》，1996年1期。

⑥ 曲六乙：《中国傩戏与日本能乐的比较——兼议东方传统戏剧的特点》，载《民族艺术》，1996年第3期。

⑦ 王廷信：《祭仪剧：中国民间戏剧的重要形式》，载《山西师大学报》，1996年第4期。

⑧ 邓光华：《傩与艺术》，北京：中国文联出版公司，1993。

⑨ 邓光华：《贵州土家族宗教文化——傩坛仪式音乐研究》，台北新文丰出版公司，1997。

⑩ 柯琳：《傩仪文化刍议》，北京：中央民族大学出版社，1994。

⑪ 孟凡玉：《假面真情——安徽贵池荡里姚傩仪式音乐的人类学研究》，中国艺术研究院博士学位论文，2007。

上颇具建树的一项重要成果。

5）萨满音乐的研究

萨满(Shaman)原是通古斯语中对巫师的一种称呼，后成为学者对许多民族(主要是中国东北地区、西伯利亚地区和北欧地区)中专职祭神或能附体治病的巫师的统称。由于中国的萨满巫术或祭祀仪式中通常都伴随着音乐歌舞，因而有关萨满音乐的研究一直是少数民族巫祭仪式音乐研究中的一个重点。从20世纪80年代以后已经有二十多篇这方面的论文，其中影响较大的是刘桂腾的东北萨满音乐的研究。刘桂腾先后发表了十多篇关于萨满音乐的论文，他在较早发表的《萨满教与满洲跳神音乐的形成及其演变》[①]一文中提出，满洲跳神音乐萌生于萨满教仪式，而非一般参与性音乐。他近期发表的《搭巴达雅拉——科尔沁蒙古族萨满"过关"仪式音乐考察》[②]一文，通过对这种仪式的音乐民族志描述提出了自己的"局外"感受，认为仪式场面是一场充满着原始野性的"血与火的洗礼"，"人们在火光血影的辉映中领略了人神同娱的萨满遗风"，同时还认为："沙与草的滋养"是这种过关仪式"形成的自然环境因素"，而其中"人与神的对视"是仪式产生的宗教信仰基础。刘桂腾还于1999年出版了《满族萨满乐器研究》[③]一书，书中详细介绍了满族萨满教所用的各种乐器及其功能、历史和象征意义，从音乐人类学的视野研究了萨满仪式所用乐器的文化意义。石光伟也是萨满音乐研究的开拓者之一，他在《满族萨满歌舞的根基与传承说》[④]一文中，以长期田野考察所得满族萨满史料和实录为基础，探索了满族萨满歌舞的历史源流。乌兰杰在《蒙古萨满教歌舞概述》[⑤]中论述了蒙古萨满祭祀中歌与舞的功能作用，认为萨满教歌舞是蒙古萨满宗教活动的主题部分，它除了具有宗教功能外，同时还兼有人神同享的世俗性特点。傅彦滨、傅翠屏合写的《满·通古斯语族四民族萨满歌曲属性辨析》[⑥]则考察了满族、鄂温克族、鄂伦春族及赫哲族的萨满歌曲的源流与分布，提出上述四个民族都把萨满原始宗教作为本民族生活、民族精神、民族性格等方面的主要根基，而萨满歌曲的产生与流布则与其民族生活和民族精神息息相关。

除了以上几个仪式类型所涉及的研究课题外，对中国汉族民间及各少数民族的婚礼仪式音乐以及其他各种各样的巫术、祭祀类仪式的音乐都有不少研究成果，

---

① 刘桂腾:《萨满教与满洲跳神音乐的形成及其演变》，载《音乐研究》，1992年第3期。

② 刘桂腾:《搭巴达雅拉——科尔沁蒙古族萨满"过关"仪式音乐考察》，载《中央音乐学院学报》，2006年第1期。

③ 刘桂腾:《满族萨满乐器研究》，沈阳:辽宁民族出版社，1999。

④ 石光伟:《满族萨满歌舞的根基与传承说》，载《满族研究》，1992年第3期。

⑤ 乌兰杰:《蒙古萨满教歌舞概述》，载《中国音乐学》，1992年第3期。

⑥ 傅彦滨、傅翠屏:《满·通古斯语族四民族萨满歌曲属性辨析》，载《中国音乐》，1999年第1期。

限于篇幅，此处不再一一列举。应该明确指出的是，即使上面各节中提到的相关研究成果篇目也很不全面。因为仪式音乐研究成果篇目浩繁，本文亦有许多疏漏，故而无法穷尽所有重要成果。此外，文中未能提及的一些成果，还可从本书附录及相关资料中查得，供进一步了解中国仪式音乐研究成果之参考。

第十二章　文化相对主义与音乐人类学

胡　斌　洛　秦

在真理和认识方面，任何以权威者自居的人，必将在上帝的戏笑中垮台！
——爱因斯坦

“音乐文化”作为一个独立的学术概念出现是人类文明发展历程经历了相当长的“量”的积累过程而产生的“质”变。在此过程中，人们的思想、观念、意识不断地自我反思，理论和思潮不断地被重新审视，从而认识到，音乐从娱乐、物理、技术、审美或教化，上升至文化，成为了我们人类精神和物质总和中的重要部分。

在探讨音乐与文化关系的量变的积累过程到达质变的临界点的时刻，有一种思想急速推进了质变的发生，那就是“文化相对论”。

“文化价值相对”的理论是一个历史产物，但其思想所产生作用是极其深远的。在该理论发生地的西方社会，“文化价值相对”思想不仅是学术研究领域中的重要理论基础，而且已经深入到了政治、经济、教育及宗教的政策制定和行为规范之中了。例如美国移民政策、多元文化教育方式、跨国大公司销售经营理念和手段，以及不少基督教会在宣传教义和接纳圣徒之中，无不都体现了“文化价值相对”的影响力。虽然在过去的一段时间内某一些政治和军事行为极大地玷污了人类文明理想的纯洁性，但就整体而言我们逐渐看到了“人格平等”、“人类博爱”、“文化理解”的曙光正在冉冉升起。

在这样的曙光照耀下，我们有了如此之多音乐内容的欣赏，有了如此之丰富的音乐形式的选择，有了如此之多音乐表现方式的呈现，更是有了如此之多不同文化、不同民族、不同肤色、不同观念和不同语言体系中的声音可以汇集在一起，我们用各自的声音来歌唱我们的生命和生活，即音乐正在表达我们的文化。

这要感谢那些为之不断努力的思想、观点、学术及造就它们的学者，其中特别要提及三位著名学者，阿德勒(Adler)、埃利斯(Ellis)和博厄斯(Boas)。他们三人在同一年，即1885年各自在不同领域发表了三篇论述，对音乐学界，特别是音乐人类学的诞生产生了重要影响。首先，音乐学家阿德勒发表了《音乐科学的范围、方法和目的》，标志了音乐学作为一个学科正式诞生，从中派生出了“比较音乐学”的萌芽；其次，同年，语言学家埃利斯发表了《论诸民族的音阶》，充分肯定了东方各民族的音阶是在不同文化背景中所构成的，其成为了比较音乐学的创始人；再者，也在1885年，人类学家博厄斯发表了《人类学家的任务》，该著作提出了人类学作为研究人类社会生活现象总和的学科目标，为比较音乐学迈向音乐人类学打下了田野考察的实践与“历史特殊论”研究的理论基础，尤其是，博厄斯的“文化相对论”的思想成为了音乐学学科自20世纪下半叶起，由学科立足点为西方古典音乐和音乐审美价值判断开始逐渐转向关注音乐与文化关系及过程的关键。

然而，虽然“文化相对论”曾一度在国内讨论和争议非凡激烈，但对它的真正的理解和认识，特别是怎样客观地看待“文化价值相对”观念、历史价值和现实意义依然值得进一步探讨和思考。批判“文化相对论”的“历史虚无主义”、“狭隘民族主义”，或“夸大地”“无限拔高地”推崇“泛”“文化相对论”，都有碍于“音乐文化”问题进行学理性的深入研究。回顾“文化相对论产生的历史背景和意义”，加深认识该思想在当今音乐学术研究中的作用，对音乐人类学在中国的健康成长和发展将有积极的现实意义。

第一节　文化相对论的理论主张和社会、思想背景

文化相对论是就如何考察、比较、看待和评价异质文化而提出的一种观念，“相对”指有条件的、暂时的、有限的，亦即没有稳定的规定性，与“绝对”相反。绝对主义相信某种价值是绝对有效的，并不会因为时间、空间、前提条件或表现样态之不同而有差别，其观念倾向为：1. 本体论的预设主义，为科学研究预设了某些永恒不变的本体论原则，如自然齐一律、简单性原则等；2. 方法的预设主义，为科学研究预先设定某些方法论原则；3. 逻辑上的预设主义，它为科学知识预先设定永恒不变的推理规则，如演绎规则或归纳规则；4. 概念上的预设主义，为科学知识规定了永恒不变的概念。相对主义则认为任何信念、学说或价值体系之所以成立，是因为某些相应的条件刚好配合，因此所有价值规范的效力其实都是相对的——不管是相对于特定的个人、社会、文化，或是历史阶段、概念架构、语言等等。

文化相对论认为，任何一种文化都有其独特的发展过程，并尤其由所处的社会环境、自然环境以及人们的行为所决定，人们在这种文化中生活，同时也以自己的交流和创新行为丰富着这种文化；同时，一种文化的内容只能放在这种文化的整体

中来理解和评价，只能在它本身的价值体系内用它本身的价值标准来衡量。文化相对主义的讨论主要是在人类学领域内展开的，但其理论已经渗透到很多人文社会学科，成为文化研究中的焦点话题。

文化相对论首先是一个历史形成的概念，它的内涵随着文化哲学的发展而不断扩大。19 世纪初，自然科学取得了革命性成就，其理性主义精神对社会科学研究产生了巨大影响，文化普遍主义思想在社会文化领域中被广泛认可，如古典进化论和传播论学派等人类学早期学派都力图在一种宏大叙事中从整体上把握人类文化产生和发展的轨迹。在对文化发展规律性的探求中，古典进化论和传播论在"西方中心论"的基础上，通过不同的途径得出相同的结论，即文化有高低之别，而西方在文化的高点，"蒙昧无知"的非西方则在文化的原始或早期、落后的状态，全世界的文化都将以西方文化作为未来终极目标而发展，这种观点在当时的西方学界具有很强的说服力。

到了第一次世界大战前后，西方社会的内部分化与矛盾凸显，发达国家之间展开了持久的争战，社会思想界对单向进化"社会越变越好"和"西方是文明的最高阶段"等命题产生了怀疑，人类学界出现了社会文化理论的重新思考。其中，以博厄斯为首的美国历史学派最早提出文化相对论，反对"本文化中心主义"，向古典进化论学派和传播论学派发起了挑战。

美国历史学派创始人博厄斯出生于德国犹太人家庭，是一名反种族主义者，他反对进化论者的欧洲中心立场，他认为文化人类学应该是研究特殊地区的特殊历史，要进行细致的田野调查来重建该文化的独特历史。在早期对爱斯基摩和美国土著印第安人的体质、语言、文化田野考察的材料证据上，他得出结论：各民族的智力和体力并没有本质的差别，"对不同种族的相同感官功能的调查，如白人、印第安人、菲律宾人和新几内亚人，表明他们的感觉相差无几"[①]，每个民族文化都有某种内在的合理的结构和独特的组合方式，都有自己存在的理由和价值，在社会发展水平上的差异，与其说是智慧的差别，不如说是历史条件使然。古今文化也没有高低好坏、进步落后之分，蒙昧与文明的区别只是种族主义偏见。

博厄斯否定了文化的高低比较方法，指出人们往往用自己文化的标准来衡量其他民族，但是"中非黑人，澳大利亚人，爱斯基摩人和中国人的社会理想与我们非常不同，他们赋予人类行为的价值观是不可比较的，如一个民族认为好的常常被另一个认作是坏的，"[②]所以衡量文化没有普遍绝对的评判标准，社会科学的实际运用中不存在绝对标准，各族文化没有优劣高低之分，一切评价标准都是相对的，所以任何一种文化只能从该文化内部去研究和理解。博厄斯反对企图从各民族独

---

① 弗郎兹·博厄斯：《人类学与现代生活》，（刘莎等译），北京：华夏出版社，1999。

② 同上。

特历史中得出普遍、抽象的理论或发展规律的进化论观点，“像这样复杂的现象是不可能有绝对体系的。绝对现象体系的提法总是反映出我没有自己的文化。”[①]在这种情况下，要得出真正的科学结论就只有“对普遍化社会形态的科学研究要求调查者从建立于自身文化之上的种种价值标准中解脱出来。只有在每种文化自身的基础上深入每种文化，深入每个民族的思想，并把在人类各个部分发现的文化价值例如我们总的客观研究的范围，客观的、严格的、科学的研究才有可能。”[②]

如果说博厄斯主要从体质人类学及反种族偏见的角度出发的话，1930 年代以后，人类学层面的文化相对论渐趋丰富，强调文化多元，反对文化霸权及提倡异文化之间的相互尊重成为诸多学者的关注焦点。露丝·本尼迪克特在她的《文化模式》一书中表达了对标准学科方式和地区偏见的种族主义的强烈不满，并针对这种不满，提出了研究者必须保持一种超然的态度，必须尽量获得被研究者的文化观念，甚至必须对之产生一定的感情，才能揭露被观察对象的文化事实。并认为“每一文化之内，总有一些特别的、没有必要为其它类型的社会分享的目的。在对这些目的的服从过程中，每一民族越来越深入的强化着它的经验，并且与这些内驱力的紧迫性相适应，行为的异质项就会采取越来越一致的形式。”[③]行为的价值标准和是非标准只有在一定的文化参照系中才有意义，不存在一个绝对的标准，不同的文化没有优劣高低之分，只有共存的不同模式。厄尔·迈纳在其《比较诗学》一书中表示文化相对主义是有其针对性的，那就是对决定论的批判，对中心主义的历史决定论的批判构成其理论前提。[④] 文化相对主义理论的核心人物梅尔维尔·赫斯科维茨发表《人类及其创造》，指出：“文化相对主义的核心是尊重差别并要求相互尊重的一种社会训练，它强调多种生活方式的价值，这种强调以寻求理解与和谐共处为目的，而不去批判甚至摧毁那些不与自己原有文化相吻合的东西。”[⑤]

到了 20 世纪，全球化运动一方面再度确立了西方发达国家在全球经济、政治和文化中的主导地位，另一方面也激发了发展中国家民族意识的觉醒。就文化发展模式而言，一批发展中国家的学者意识到：以工业化和人均收入作为标准的“西方发展观”以及倾向于西方文化的“文化认同”正在成为全球发展的标准模式，而这一模式在相当程度上导致自我发展方式、价值观念及自身权利的放弃，于是，全球

① 弗郎兹·博厄斯：《人类学与现代生活》，（刘莎等译），北京：华夏出版社，1999。

② 同上。

③ 露丝·本尼迪克特：《文化模式》，北京：华夏出版社，1987，第 36 页。

④ 厄尔·迈纳：《比较诗学》，北京：中央编译出版社，1998，第 311 页。

⑤ 赫斯科维茨：《文化相对主义——多元文化观》，纽约：蓝天出版社，1972，第 32—33 页。

文化发展就变成了单一的西方文化发展。带着这样的反思，具有文化相对思想的多元文化论逐渐受到发展中国家的欢迎。强调多元价值是目前社会最显著的特征之一，而多元价值并存的前提无疑与价值相对主义的思考模式有着密切的关联。在一个推翻或超越了单一教条的时代，我们都认为世界的实体不是由单纯唯一的力量所构成，而是由多种来源不同、彼此无法化约的因素所组成，我们也认为价值规范体系不可能存在一种普遍有效、层次井然的安排，而是呈现百花齐放、各自言之成理的多元面貌。既然如此，那些无法相互化约的价值就只是相对有效的价值，不是普遍、绝对有效的理念。而所有的价值命题或规范性主张，也都要看是有什么人、在什么情境下所提出。

文化相对论从 18 世纪发展到今天，通过各种研究主题的变换而得到了讨论与展示：它并非纯粹实证的，而是反思与批判的；不是科学主义的，而是人文主义的；不是在哲学层面上绝对普世的，而是有其针对性与时代性特征的。

第二节　文化相对论的学术范畴与理论视角

关于文化相对论，我们可以从两个方面来看待。一方面是认识论范畴的，主张文化的差异性与多元性，否认绝对化的单一的文化观念；另一方面是价值论范畴的，认为不应该、也无法用单一的文化标准去衡量异文化。实际上，在价值论范畴之中还暗示了第三个范畴，即超越学术理性的伦理道德范畴。不论是单方的理解，还是多方的交流，不同文化之间要给予起码的尊重，这一点甚至成为诸多文化相对论者的核心观点，因为在内心道德失去相互尊重的时候，多元存在的学理认识将失去其人文意义——这样的学理与人无关了。

关于认识论范畴的文化相对论已经出现在其他诸多研究领域，这说明了当代学术对文化相对主义的认可和需要。20 世纪以来，突破二元对立的思维模式是西方哲学思想发展的一个主要方向，中心主义下的主体客体、美丑对错的思维模式已经受到诸多学术领域的质疑。相对主义的影子在阐释学（主张阐释的多元性而非绝对性）、新历史主义（反对专制、主张平等）等领域都能见到，再如巴赫金的对话诗学、哈贝马斯的交往理论、对主体间性的阐释，都是致力于二元对立的思维模式的突破，强调在多元文化间的交往、沟通、对话中达成共识。之前的二元逻辑如善恶、对错、美丑、真假等二元对立因为多元文化及相对主义的存在而转变为多元逻辑，这将落实到多元选择的文化存在方式。因此，在认识论范畴上，文化相对论及其强调的文化多元并没有进行自我理论局限，而是和诸多学术理论一起担负着寻找探索文化世界的多种可能视角的职责。文化相对论之所以能做到如此，是因为这种观点的产生并不是通过由学术而学术、由理论到理论的方式得来，而是多元文化与历史现实发展共生的结果。

在价值论范畴方面，文化相对论对决定论背景下的价值观进行了反思。首先，文化相对论的非价值判断有其针对性的前提，就是反对在欧洲文化中心论基础上以其“先进”文化作为衡量其他文化的价值判断标准；其次，文化相对论的非价值判断更倾向于多元文化相互间的价值尊重，即，将自身文化置于多元文化中的一元，避免自我中心主义的主体视角，而将其他多元文化置于客体位置。以上两点的提倡，是要对应并弥补之前进化论、中心主义、普遍主义所缺失的部分——这正是文化相对论的历史文化职责，正如之前的理性主义的历史文化职责是要强调人性的确立一样。其价值平等是指不同文化相对于各自文化主体而言都具有不可替代的价值意义，而不是指多元文化相互比较之下的绝对平等，这样的比较方式恰恰是中心主义者及进化论者惯常使用的。在交流过程中某个体有强势表现是正常的，但是这并不表明他就可以充当“上帝”。文化相对论从未强行要求认可同意别人的意见或表现，但起码要尊重别人拥有自己的文化表达，以及坚持立场的权利。相对主义的个体立场并不是静止不动的，而是在多元主义的局面中，通过交流认知而进行文化超越。不论是超越自已，还是超越别人，追求的是一种发展，同时仍然要面对来自自己的、别人的、过去的各方面的评价与思考。文化相对主义产生并发展的前提条件已经预设了他的目的性——反对霸权、提倡平等、尊重个体，追求合理民主，否定绝对中心主义与自由主义。

在已有的各种讨论中，对文化相对论的理解往往表现出两种不同的层面与逻辑：一种是从理性主义哲学的角度，将文化相对论放置在绝对理论的位置，从是否能符合“真理”及“普世”的思维方式对其进行深究，这种方式的讨论往往能够对相对论的“极端化”理解提出警示，即一旦将文化相对论绝对化，其势必将走向自己的反面；另一种则是从文化哲学的角度，认为应该以具体的、整体的某种民族文化为研究主体，避免以绝对化的、单一的自然与人作为中心，而是应该在历史相对性原则下，对各种文化主体的特定关系进行探究。这样，前者往往是一种认识论的探究，而后者则倾向于历史主义与地方性知识的本体论讨论，可以说，这两种不同逻辑的讨论都是有助于我们认识文化相对论观念及内涵的，但是，也常常有从相对论的“缺陷”与“优势”的角度对其进行讨论的，也往往因此而认为文化相对论时常处于某种“尴尬”之中。对此，有学者曾提出：学者们总是习惯于把相对主义又当成一种教条，而没有把它看成是一种方法以及一种对解释过程本身的认识论反思（马尔库斯、费彻尔，1998:55），或者说，这种相对主义（如解释人类学）并不否认人类价值的等级，并不推崇极端的宽容主义，而是对那些占据特权地位的全球均质化观点、普同化价值观、忽视或削弱文化多样性的社会思潮提出了挑战而已。

因此，有学者认为文化相对论更倾向于一种理论姿态，而不是一个精密系统的理论体系，这样的文化相对论更能表现出其学术理论的真实意义。佛克马说：“文化相对主义并非一种研究方法，更非一种理论，它倾向于一种左右研究者选择其取

向和定位其观点的'伦理态度'。"[1]显然,这样的认识方法与理性哲学似乎有点不相符。我们是该探讨理论概念还是倾向伦理态度？费耶阿本德认为哲学应该回归生活。以前的哲学,特别是理性主义的哲学过分强调论证,人们所捍卫的是一些抽象的概念,而相对主义关心的是人而不是抽象概念。"相对主义作为这里提出的不是有关概念(尽管它的大多数现代观点是概念观点)而是关于人类的关系。"[2]而尼采更为直接的表达了对绝对理性哲学思维的反感:"哲学的迷误,就在于不把逻辑和理性范畴看成一种手段,用来使世界适应有用的目的,而认为可以在其中找到真理的标准,实在的标准……其天真处就在于把那种以人为中心的怪癖当成衡量事物的尺度,鉴别'实在'与'不实在'的准绳:总之,是把相对性绝对化了。——《权力意志》"[3]这种绝对化理论逻辑的结果就是把一个特定时期、特定背景中的学术观念脱离背景而僵硬化,并一直僵硬地推论下去,更糟糕的结果是把这种建立在人类纯粹理性思维上而非现实生活上的推论再拿回来强加到现实生活以证明其原学术观念的不合理性,这显然是西方普遍主义凌驾于人文之上的纯理性哲学思维的延续。

如果说文化相对论是一个悖论,那么这是针对"绝对的相对主义、无限制的相对主义、极端形而上的相对主义"而言的,这不但不是音乐人类学所需要的,同样也不是任何一个学术研究领域需要的。在避开人类文化的目的,仅限于概念(概念一词就带有绝对理性的影子)的论证,很容易就会陷入文化相对论是一种静止、封闭的理性哲学思维框架中。文化相对论产生的初衷是为了反对霸权主义、一元论、决定论,是通过对中心主义的批判,在多元共生中接近相对真理,不是为了虚无和否定一切。

第三节　文化相对论作用于音乐研究的相关讨论

美国人类学家博厄斯提出文化相对论至今已经近一个世纪,期间,文化相对论以其明确的目的和宗旨渗透于诸多学科,在受到欢迎并进一步发展的同时,也曾经受各个学科学者的质疑。文化相对论随着音乐人类学进入中国音乐学术领域后也曾引起诸多学者的关注,虽然针对性专论并不多见,常表现为对其他问题探讨时的附加提及,但仍直接影响着人们对该问题的认识。

---

① 杜威·佛克马:《再看文化相对主义,比较文学和跨文化关系·古代欧洲及近远东文化相互作用十二例》,转引自保罗·柯奈阿:《相对主义的挑战和理解"他者"》,载乐黛云主编:《文化传递与文学形象》,北京大学出版社,1999,第 34 页。

② Feyerabend, *Farewell to Reason*, V weso press,1987,p. 83, 转引自牛秋业、巩霞:《费耶阿本德的相对主义》,载《山东理工大学学报(社会科学版)》,2002 年第 2 期。

③ 张秀章等选编:《尼采箴言录》,长春:吉林人民出版社,2003,第 50 页。

关于文化相对论产生的过程，洛秦在其《音乐文化价值再关注：文化相对论产生的历史背景和意义的回顾》[①]一文中已有详细记述。该文从西方殖民主义开始，到人类学的诞生、普遍性批判、民族学人类学的发展、古典进化论、比较音乐学、进而到文化相对论，以学术历史发展为脉络详细记述了文化相对主义的产生背景，并对"反欧洲中心主义"的核心意义进行了总结。另外也有不少学者认为文化相对主义不但有益于音乐学术的发展，也是一种历史的必然选择，如刘桂腾《论"差距"与"差异"》[②]一文认为文化相对论顺应了人类音乐文化多元化发展的理论需要，其"反对文化霸权，承认文化差异"的基本理念，正是音乐人类学秉承的学术精神，该文从文化相对论"多元"对文化进化论"单线"的反思、对文化相对论"相对"与"绝对"的不同解读方式、以及文化诠释中"不同"与"不及"的差异等视角出发，对西方中心论及文化进化论进行了批判，认为只有承认差异，我们才能够"使用音乐产生于斯的文化价值观作为判断的尺度"；张华信《文化相对主义对中国音乐文化发展的重要意义》[③]一文认为文化相对主义是今天世界多元主义时代的一种合理、现实的文化态度和文化精神，并且有益于中国在世界多元音乐文化中进行平等的对话和交流等等。

虽然国内音乐界直接讨论文化相对论的文章并不多，但是在其他诸多方向或领域的研究中已经开始不断表现出这一理论观念。

例如，在"世界音乐"的教学与研究中，对于多元音乐文化以及文化相对论观念下的文化解读往往是不断强调的，无论是"世界各族音乐文化"的狭义概念还是"人类所有音乐文化活动"的广义概念或其他各种相关概念，世界音乐文化的解读一方面要求我们摆脱单一学科局限，注重多元方法，强调文化分析的观念，另一方面尤其强调在其自身社会及历史文化语境下的场景还原。我们很难想象带着西方十二平均律的音感或概念去面对泰国的七平均律、缅甸的不规则七声音阶和印尼甘美兰的五声"斯连德罗"音阶是一种什么状态。此外，长期以来，中国音乐学术研究在相当程度上受到西方文化体系的影响，"中西关系"问题在很长的一段时期里都是中国音乐学术研究中的焦点问题。近现代及当代的中国专业音乐创作、专业及各类高校音乐教育、中国音乐的文化历史定位等等主流问题基本都是在"中西关系"的背景下发生的。由于某些社会历史原因，这些问题的发生与讨论的确直接表现为中西文化的二元冲突，而欧洲中心论与等级高低比较的进化思想至今仍然存在，

---

① 洛秦：《音乐文化价值再关注：文化相对论产生的历史背景和意义的回顾》，载《庆祝钱仁康教授九十华诞学术论文集》，上海音乐学院出版社，2004。

② 刘桂腾：《论"差距"与"差异"》，载《音乐艺术》，2003 年第 4 期。

③ 张华信：《文化相对主义对中国音乐文化发展的重要意义》，载《中国音乐学》，2000 年第 1 期。

与之相对应的极端民族主义也曾出现。尽管有不少人会试图站在中立的立场去表达观点，但是实际表达的话语体系却很可能仍然是在深入脑海的西方文化语境中的。英国文化地理学家迈克·克朗(Mike Crang)在其著述中提到"强调不站在任何立场上阐述任何观点，往往意味着是站在西方人的立场上阐述观点。"[①]这虽然是西方学者对其自身的学术反思，但其所描述的现象在中国音乐学术领域中也确曾存在。另外，围绕"中西融合"、"洋为中用"的思路来探讨中国音乐发展方针及策略，这对一定阶段内的中国音乐发展有着相当的积极意义。但是，我们肯定其积极意义的同时，也必须要意识到这种讨论的价值是作用于特定时段和社会背景的。仅从中西二元对立与互融的视角出发，为今后中国音乐发展做出指导决策，其结论观点的适用性势必会有所折扣。面对这样的情况，世界音乐的出现不仅是研究领域的拓展，更是为中国音乐学术研究提供了一个全新意义的研究背景。从文化研究的角度看，中西音乐的关系问题始终是世界音乐背景下的阶段性问题，虽然西方音乐体系在中国仍然占据主流，但是世界音乐的介入使得我们在看待中西问题时可以跳出将西方音乐作为唯一对象及方法参照的惯性，把长久以来由中西问题在心中造成纠葛放下，在多元共生、价值相对的认识中重新审视中国音乐发展问题，重新进行文化主体的自我评价。

再如，任何音乐人类学学科观念下的田野工作等实践参与活动也都正是文化相对论思想的外化行为表现。基于各种对传统"田野"概念的重新思考，古塔和弗格森撰文《学科与实践：作为地点、方法和场所的人类学"田野"》[②]，从传统的"田野"概念反思与从更广大的社会、政治发展以及学界微观政治学的背景下观察和研究"田野"问题两个层面出发，认为对不同类型的人类学研究应当重新思考对"田野"的观念，田野可能不仅仅是一个空间或地理上的概念，或者不再是一个"地点"(Site)而已，而是一种场域(Location)，这种场域既有空间的维度，也有历史的、政治的、民族的、社会的维度，由此而展开的民族志写作则"成为一种灵活的机遇性策略，通过关注来自不同社会政治场域的不同知识形式，以多种方式综合性地去了解不同地点、不同群体和不同困境，而不只是一条通向'另一种社会'的整体知识的捷径。"由此可见，针对"不同社会政治场域的不同知识形式"、面对"不同地点、不同群体和不同困境"而产生的"灵活"的"田野"方法，其正是对多元文化与文化相对思想的强调。另外，关于田野工作的规范要求有如下简单描述：观察处在原地的人；在他们自己的地方发现他们，以某种角色和他们待在一起，这种角色是他们可以接受的，也允许亲近地观察他们行为的某些部分，并用有益于社会科学、不伤害被观察

---

① [英]迈克·克朗：《文化地理学》，(杨淑华、宋慧敏译)，南京大学出版社，2003，第 100 页。

② 古塔、弗格森：《学科与实践：作为地点、方法和场所的人类学"田野"》，载古塔、弗格森编：《人类学定位：田野科学的界限和基础》，(骆建建等译)，华夏出版社，2005。

者的方法来报告自己的观察(Hughes,1960)。从"处在原地的人"、"在他们自己的地方"、以"他们可以接受的""某种角色"等等语句可以看到,文化相对论思想已经成为田野工作者必须要遵守的条规,双窗口观察和局内、局外的身份转换已经成为研究者必须掌握的学术能力。

目前音乐学界对文化相对论思想的学术实践不止于此,中国音乐史学界正在逐渐表现出对不同类型史料以新的态度和方法去研究的趋势,例如野史、笔记小说等,越来越受到人们的关注,而诸多正史同样面临历史相对主义的揣摩;西方音乐史学界越来越关注西方音乐研究的"中国视角"问题,多元音乐及文化相对思想背景下中西音乐学者身份与视角的差异问题成为近年来颇受关注的问题;国内音乐美学界的相当部分视角开始关注"地方性"差异问题,部分讨论焦点转向了国内多样化的传统音乐领域;音乐教育领域中对多元音乐文化的强调……

当然,最为强调和关注文化相对论思想的仍是音乐人类学。音乐人类学所强调的音乐文化价值相对思想即源于文化相对论,是文化相对论思想进入音乐学研究领域的直接结果,因此,音乐学术研究中的音乐文化价值相对论同样具有反对欧洲文化中心,强调多元音乐文化价值尊重的学术背景。

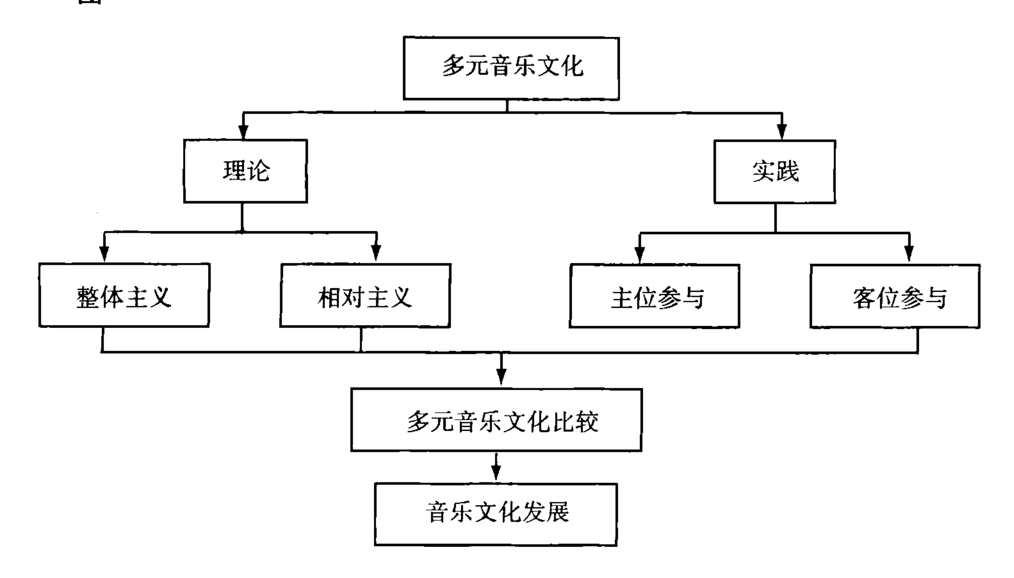
从音乐文化的研究背景来看,音乐对象往往暗含有政治的、经济的、道德的、哲学的、心理的、历史的、个人气质的、宗教的、科学的等等因素,音乐不可能完全脱离这些内容而独立存在,而这些因素也是文化相对主义存在的前提和原因。虽然有人提倡在当前应当以多元文化主义来替代绝对主义与相对主义,因为多元主义既反对绝对主义,又反对极端的相对主义,认为个体存在于复杂多样的联系之中,同时也存在于一定的历史语境和社会语境之中,最终希望通过交流互动来实现对现实的诠释和超越,[①]但是这些观点与目前音乐人类学所提倡的文化相对主义是基本一致的。音乐人类学提倡文化相对主义,其第一目标是反对过去欧洲中心主义的文化霸权,其次是在相对独立的文化空间中建立相互尊重的音乐文化阐释语境,并与人类学整体主义等主要学术观念相结合,最终在音乐文化的交流互动中实现对自我及他者的超越。相对主义与多元主义的不同在于其侧重点:相对主义强调从个体出发,多元主义强调由多个个体构成的整体局面。这是观察视角、立场的不同,但是两者相互依存。从另外一个角度说,音乐人类学并非仅仅强调文化相对主义这一种理论观念:音乐人类学以参与观察来实现文化相对主义的现实性,并以强调观察的主客位变化视角来实现文化相对主义主张的个体独立性与差异尊重,以人类学整体主义来框架文化相对主义视角下个体本身要素以及个体与周边其他个体的联系,以文化比较的方法揭示文化相对主义背景下不同文化个体在历时过程

---

① 安洛特·易布斯:《绝对主义·相对主义·多元主义——论文化多元社会中的阅读活动》,(龚刚译),载《文艺理论研究》,1996 年第 2 期。

中的各种共时互动关系。因此，当前音乐人类学视野下的多元音乐观察基本结构可以由下图表示：

图一



从结构上来说，音乐人类学的音乐文化阐释与文化相对主义的关系可以大致如此，但是在整个学术观察及文化实践中，这些因素是相互融合无法分割的，文化相对主义并非孤立作用于音乐文化研究，只是在相对于某个具体问题而言，其中的某个要素的强调是有助于问题的阐释说明的。因此，文化相对主义一方面是当代多元音乐文化的观察视角之一，并具有一定的针对性、继承性、外延性和发展性，另一方面与其他相关学术观念相互融合互动，共同作用于当代多元音乐文化的发展。脱离文化实践及其他理论观念互动而孤立地讨论音乐文化价值相对主义问题是不符合多元音乐文化当前的实际状况与要求的。

虽然中外大文化研究领域中对文化相对论问题的讨论已经有着长期的讨论，无论是文学、哲学、社会学、民俗学或是传播学、经济学、文化地理学领域，多元文化与文化相对论已经成为各领域中相当重要的、不可回避的专题，尤其是在当下"全球化"、"后现代"的时段里，对于"地方性"、"本土化"、"时代性"的关注达到了前所未有的程度。在理论方面，太多既定理论需要经受"地方性"检验；在实践方面，多元文化与多元价值的观念将直接影响到决策的制定与实践效果。对于中国和世界范围内的音乐文化研究来说，同样存在以上问题，"中西问题"的再关注、现状下的中国音乐发展及趋势、音乐教育体系的改革等等重大内容都必将面对音乐文化价值观念的再度讨论，如何在以西方音乐文化体系为主体的中国音乐现状中解决这些问题，文化相对论思想将起到绝对重要的作用。

第十三章　社会性别与音乐

汤亚汀

近三十多年来，在全球许多社会，妇女的社会、经济、政治地位日益提高，有更多的机会参与音乐创作、表演和管理。音乐人类学、人类学、历史音乐学、民俗学、文化研究各个领域的学者，越来越有兴趣了解各种文化中男女之间的社会和政治关系，正是这些关系或鼓励或限制了男人和女人对各种音乐活动的参与。[①]

后现代思潮下的亚文化研究，往往找出个人与其所选择的群体之间的关系，因为每个人在各种群体中可占有不同层次的位置，这样可以以多种视角看待个体行为。[②] 如“社会性别”(Gender，区别于“生理性别”Sex)这样的群体即是后现代研究中常见的，而且往往同“阶级”(Class；有的情况下作“阶层”解)、“种族”(Race；或“民族”，Nation；或“族群”，Ethnic Group)、年龄(Age，或“世代”Generation)等分类的视角放在一起来研究。这些由后现代的“差异”(Difference)的概念派生出来的相互关联的社会群体，是后现代意识形态和政治的反映。这些概念又都是“认同”(Identity)的参数，即与某一群体或亲和或疏离，亦即划分人群的界限，音乐可以表达或加强这样的认同。

社会性别是从社会与文化的差异——而非人的生理异同——来区分男女两性的，即社会性别由社会或文化习俗形成，是一种规范人们社会性别行为模式的制度或惯例(Institution)，或社会控制的手段。如同民族和阶级的概念，社会性别也能

---

① E. Koskoff, “Women in Music”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2nd *Ed.*), Macmillan, 1999, vol. 28, p. 537.

② M. Slobin, “Micromusics of the West: A Comparative Approach”, *Ethnomusicology*, 36(1), 1992, p. 20.

表明社会的权力关系及其意识形态。区分男女性别，分给他们各自合适的社会行为是很自然的。音乐体验的行为与活动（包括创造、表演和听赏）经常是区分社会性别的主要手段，藉此让人们学会合适的社会性别行为，并使这样的行为社会化。①

社会性别的研究属于女性主义研究的范畴。据美国学者科斯科夫（Ellen Koskoff）的划分，女性主义音乐研究可分为三个互有重叠的阶段：1970—1990年代，主要收集、记载和研究妇女的音乐活动；1980—1990年代，着重于社会性别与音乐的关系的研究，研究各种社会中的社会性别的格局和运作方式，以及音乐创造如何加强、改变或批评社会性别关系；而1990年代以来，后现代的各种女性主义理论呈方兴未艾之势（如女性主义理论、同性恋研究、文化与表演研究、符号学、心理分析等），研究社会结构与音乐结构的关系。② 又据 New Grove 修订版中 Ethnomusicology（中译音乐人类学，亦称民族音乐学）条目称：1970—1980年代主要是女性主义研究和社会性别研究，1990年代以来则有许多关于性别特征，即性征（Sexuality）的研究。③ 而目前在西方学术界，一般认为，1990年代前倾向于较抽象的社会性别，之后倾向于较具体的生物或生理性别（Sex）的研究。本文着重介绍西方音乐人类学中的社会性别研究，主要涉及研究的方法论、以及社会性别的意识形态对女性音乐创造和男女性别关系的影响等方面。④

---

① M. Stokes, "Introduction", *Ethnicity, Identity and Music, The Musical Construction of Place*, Berg, 1994, p. 22.

② E. Koskoff, "Foreward", *Music and Gender*, University of Illinois Press, 2000, p. x.

③ M. Stokes, "Contemporary Theoretical Issues", in "Ethnomusicology", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2nd *Ed.*), Macmillan, 1999, p. 392.

④ 本文编译资料出处：第1部分根据 M. Sarkissian, "Gender and Music", *Ethnomusicology: An Introduction*, ed. by Helen Myers, New York: W. W. & Norton, 1992, pp. 337－348；第2、3、4部分根据 E. Koskoff, "An Introduction to Women, Music, and Culture", *Women and Music in Cross-Cultural Perspective*, Creenwood, 1987, pp. 1－19；文中不再一一注明出处。其他参考书目：M. Herndon, "Epilogue, The Place of Gender within Complex, Dynamic Musical Systems", *Music and Gender*, University of Illinois Press, 2000, p. 348; E. Koskoff, "Women in Music", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2nd *Ed.*), Macmillan, 1999, XXⅧ, p. 537; "Foreward", *Music and Gender*, University of Illinois Press, 2000, p. x; M. Slobin, "Micromusics of the West: A Comparative Approach", *Ethnomusicology*, 1992, Vl. 36, No. 1, p. 20. M. Stokes, "Introduction", *Ethnicity, Identity and Music, The Musical Construction of Place*, Berg, 1994, p. 22; "Contemporary Theoretical Issues", in "Ethnomusicology", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2nd *Ed.*), Macmillan, 1999, p. 392.

第一节 西方音乐人类学社会性别研究的方法论

自1970年代以来,女权主义学者日益注意研究社会性别和妇女在社会中的地位,提出了一些基本问题。如:男性和女性的二元划分是否恰当?男性和女性两个领域是独立自律的,还是互补的同质的整体?女性研究者是否受到男性的控制,即男性角度构筑的学术局限?这些问题有助于批判盛行的男性中心论所产生的偏见,有助于在更大的文化背景内重新界定女性的地位,有助于将社会性别作为一个专门研究的领域。

在西方音乐人类学中,虽然有不少女性先驱,也许是因为男性的主宰,很少注意女性不同于男性的音乐表现。文献中大量提到妇女特定的歌曲或体裁,但没有研究妇女的音乐活动。只是在近二十年,由于女权运动和人类学的发展,才注意研究生理性别、文化构筑的社会性别与音乐行为三者之间的联系。关于各种文化中妇女音乐的研究开始出现。

1. 人类学的模式

人类学民族志有女性成年仪式、婚恋、生育、育儿等记录,关注社会延续的方法,尤其是用仪式加强共同信仰和价值的方法,而音乐表演这样一种仪式正是达到延续社会性别基本价值观的特殊手段。如许多文化中,妇女有担任葬礼哭丧者的社会责任,这同她们的主要的家庭责任一样,也是理想的社会性别行为。一旦人们认可了合适的社会性别,音乐活动便可以提供促进两性关系发展的背景,尤其节日的歌唱舞蹈为青年人提供了恋爱的背景,如菲律宾马拉瑙人的未婚女儿传统上不出闺房,她们接触男青年的唯一机会是参加编锣演奏;而拉瑙人许多夫妻的恋爱史则开始于交流编锣和鼓的段子。又如许多民族的青年人借助口弦谈情说爱。这些都是通过音乐来表现社会性别的事例。

音乐行为的变化常常反映整个社会的变化。妇女日益增加的经济独立,为她们担任新的社会角色,即新的社会性别提供了动力,并导致了音乐表演的机会。如犹太教仪式传统上禁止男人祈祷时听到女人的声音,女性不能参与任何仪式,更不能担任仪式领唱,但妇女地位的提高,使得犹太教改革派仪式上破天荒地出现了女性领唱。

美国音乐人类学家洛马克斯[①]采取一种不同途径,试图表明歌唱风格本身可以衡量社会性别关系,反映某一社会性别习俗的严厉和男女性权威的不平衡。紧张的发声,狭窄的音域和高度装饰的声乐线条,表明了妇女受压制的社会。相反,混合良好的合唱和松弛的声乐风格,往往表明社会的权力关系比较平等。

---

① Alan Lomax, *Folk Song Style and Culture*, Washington DC, R,1968.

2. 结构主义二元对立的模式

列维—斯特劳斯结构主义人类学的二元对立模式，对社会性别研究也产生了影响，如对同家庭、公众场合相关的男女的音乐行为的研究。

在区分男女的文化中，产生了各自独立的音乐领域(创造范围和曲目)。如妇女的职业乐队，专为妇女活动举行的表演(阿富汗)，有特定的曲目(突尼斯)。在欧洲也是如此，虽然19世纪音乐学院的发展，允许妇女接受音乐教育，但她们就业机会仍旧较少，这样，妇女常常自己组织乐团和室内乐队。

在男女区分不是很明显的文化中，妇女的角色和活动常常被认为是补充，而非独立于男人，如印地安肖肖纳人的太阳舞中，有男人领唱，女人跟唱，象征男打猎、女采集的社会所需要的合作。

还有些区分男女活动的文化，无论自律还是互补，都提出了超越界限(超越了社会所能接受的行为准则)以及对超越的认可问题，如妇女在公众场合——即男人场合——表演时所发生的超越。这种超越常常让人联想到妓女的活动。如在马耳他，白天在自家院子里唱歌的是良家妇女，晚上在酒吧里在男人伴奏下演唱的女人被看作是妓女。在男女严格分隔的传统伊斯兰背景里，这种态度尤其突出。

男女对立还涉及自然—文化的对立。人声是最自然的乐器，但在许多文化中(印度、突尼斯、巴尔干、爪哇)，妇女的这种自然能力强于男人，而男人只能借助乐器这样的工具来表现自己的创造力，这可以解释为什么在这些文化中，多由女人歌唱、男人奏乐。

3. 西方马克思主义的理论视角

自1970年代以来，一种来源于马克思主义的理论视角在人类学中影响日益增加。这种视角把文化看作是模写现存的社会剥削制度并使之合法化的手段。尤其关注社会不平等的关系，这种不平等驱动了隐蔽的不平衡的权力关系，而权力关系最适合于社会性别研究。

即使在男女角色互补的情况中，常常也有不平等的限制。如在印第安文化中即使男女的歌唱表演被看作是平等的，但有禁忌限制女性在月经期间参加仪式。印地安肖肖纳人中，虽然男女可以一起表演，但总是男人领唱，妇女若纠正或提示男领唱，会被看作是违反礼节。虽然在有妓女传统的文化里，妓女表演者也许比普通女性更为自由，但前者仍旧必须达到男性为她们界定的职业标准。

以性别为基础的不平等也表现在所谓的“权威结构”里。如同女性活动相对立的男性活动总被看作更加重要，某些文化体系总是把权威与价值给了男性的角色和活动，而同时贬低女性的角色和活动。社会性别与价值的联系很清楚，如在阿富汗，乐器演奏是男人的特权，妇女只能演奏手鼓，而手鼓又不被当作真正的乐器。同样在阿富汗，女性歌曲价值低于男性歌曲。如妇女所唱的摇篮曲只用来哄婴孩睡觉，而男人演唱摇篮曲是为男人的社会娱乐的，评价较高。在这一文化中，女性

的歌曲先得在男性曲目中确定才行，而且女性从不演唱古典或宗教曲目。在阿尔巴尼亚，妇女可以演唱男人歌曲，而且会受到赞扬；而男人唱女人的歌曲，则会受到藐视。

在公开场合演唱的妇女，除了会被联想到妓女外，她们常常还是社会结构的局外人。如突尼斯女音乐家一般是异族或异教的奴隶。在爪哇，在男人的饮酒舞会上的舞者通常是外村人。在印度和阿富汗，女音乐家常常来自世传的种姓。雇佣局外人，还可以认可原本不许可的行为，如爪哇的上述舞会，男人同外村的舞女跳舞，没有同本村女人跳舞的道德框框的限制（如允许身体接触）。

女性音乐家不受社会规范束缚，而且她们的社会地位低下，这有时反倒是好事。如突尼斯和印度的妓女，所受教育高于一般妇女。又如阿富汗妇女一般都鄙视游唱女歌手，认为她们是异族的大胆的外来人，但她们又羡慕那些晚会和活动，而且游唱女歌手在陌生人面前可以不带面纱，也可以自由出外旅行，还可以同男人讨价还价。

4. 文化研究和文学批评的模式

音乐与社会性别研究的新途径来自文化研究和文学批评的模式，将西方马克思主义法兰克福学派阿多诺的思想，同一些后现代思想（如福柯、葛兰西、巴赫金等）结合起来，形成了所谓的“新音乐学”学派。[①] 这些学者研究歌剧的文本，仔细审视妇女——既作为剧中人物，也作为表演者的形象，不仅注意要求女主角死去的程式，也要注意歌剧中的种族主义和帝国主义倾向。对以这些文本为基础的意义结构，强调作为一种体裁的歌剧是以男人为中心的。如《露露》中，女性人物成了男人“出于自己需要、幻想和对女人的害怕”而投射在她们身上的各种角色的混合。女性角色不是圣人便是罪人。有人又将这种论点扩展而包含了表演者在内，提出女主演的形象是男性构筑的幻想。而说到底，歌剧本身也是男性构筑的艺术形式。

5. 流行音乐研究领域

英美社会对流行音乐的研究是近年来具有成效的领域。如“摇滚乐与性征”（1978）是研究摇滚乐与流行乐所固有的性别信息的先驱尝试。该文提出，摇滚乐是既表达、也构筑传统的男、女性征的概念的手段，使表演者和观众都有明确的社会性别方向。男性是积极的参与者（雄赳赳、粗犷、咄咄逼人），女性是被动的消费者（少女流行乐迷）。如同上述的美国“新音乐学”学派研究音乐本身阳刚与阴柔的描述，流行音乐研究也进一步根据音色、音高和节奏描述社会性别的定式，并联系男性主宰的过程。如区分出“硬摇滚”，特点是坚硬、刺耳；“软摇滚”，则是温暖、柔和、尖锐等。

---

① M. Herndon, “Epilogue, The Place of Gender within Complex, Dynamic Musical Systems”, *Music and Gender*, University of Illinois Press, 2000, p. 348.

有时社会性别界限模糊不清（这在主流音乐人类学文献中很少提到），在流行音乐研究中有很多讨论。1960—1970年代，男女性别特征的传统渐渐融汇，尤其在英国摇滚乐中，如披头士的形象既非咄咄逼人也非哀婉，以及其他一些性别的模棱两可和"娘娘腔"。1980年代，这种性征汇合一方面发展为"社会性别转向"，另一方面同时包装成同性恋（英国）和非同性恋（美国）两种倾向。同性恋亚文化对各种风格都有重要影响。

音乐人类学学者得益于上述各种领域的研究与思潮，他们承认男女的特性在文化上是可变的，允许摆脱以表面自然的生物差异为基础的音乐分类。人们研究，在一特定社会体制下，音乐表演和行为怎样有助于维持社会性别差异。注意不要把社会性别与认同的其它基础分开。如年龄显然经常影响社会性别特有的行为，生育能力的丧失会减少女人外表的性征——如服饰和举止，却会增加其社会地位，并使其音乐表达更自由。此外，族群认同日益增长的意识会减少社会性别的差异，因为群体团结高于其它内部划分。

音乐人类学开始研究社会性别，开始纠正不平衡，倾向于研究女性，开始填补对妇女音乐行为与活动的知识空白，开始重新解释现存的历史资料。

第二节　性别的意识形态

每一个社会都有自己独特的有关社会性别的意识形态（联系着该社会的政治、经济、社会、宗教等因素），这是人们社会性别的行为准则。需要对围绕着社会性别的意识形态（如性征）作进一步深层分析，说明这种意识形态与下列因素之间的关系：社会性别结构、男女社会性别关系的本质、以及这些因素对音乐行为的影响；还要反过来研究，音乐行为本身如何反映、象征社会性别行为。

一个社会的社会性别结构，反映了男女两性按照特定文化的社会性别意识形态，所构筑和维持的社会格局，各种格局呈连续统排列状：从完全的男性主宰直至完全的女性主宰（后者即完全的母系社会，现已少见）。

特定文化的社会性别意识形态对音乐表演的含义表现在性征上（Sexuality，即性别特征，Sexual Identity），可从以下三个方面探讨性征如何影响音乐表演。

1. 性征表现的强化

表演环境可以提供性别行为的背景，以至音乐表演成为性别关系的隐语。女性的性征表现为生理上的行经与育儿，有这样性征的妇女其音乐角色能够强化（或有时需要限制）自己的性征表现。女性的音乐才能，常常按照男性对女性性征的社会文化期望来加以界定，如在西方，妇女的音乐表演必须服从于男性主宰文化的经济利益和色情兴趣（或世俗趣味）。在男性赞助音乐表演的社会，或男性主宰的政治、宗教、经济领域需要青年女性表演者的社会，音乐行为必须能够提高女性的性

征。许多文化都是借助于身体动作姿势、面部表情、服饰化妆来加强性征的,有时甚至美貌和性征比音乐才能更重要。

2. 性征的丧失

年龄可以使性征丧失,进而会改变妇女的音乐作用或地位。如希腊农村为葬礼哭丧的老妇身着黑服,既象征死亡,也象征性征的吸引力丧失。年龄的增长意味着哭丧机会的增多,即社会责任的增加和地位的提高。同样,巴尔干老妇是音乐传统的保存者,社会地位得以提高。也有相反的情况,如犹太人哈西德教派的老妇完全放弃了音乐活动。

3. 限制女性的音乐活动

对妇女内在性征的文化认识——如经期的禁忌和对女性性欲的恐惧,会促使分离男女不同的音乐领域,或限制妇女的音乐活动。许多社会男女两性的差异形成其它二元对立的概念,即性征的意识形态框架:如自然—文化、家庭—社会等。既然社会性别特征不一定同生物性别相符,男性和女性都可以越界而进入对方的社会性别,表现出与自己生物性别相反的行为。(如中国戏曲中的男女演员反串异性角色。但生理上作过手术的16—18世纪的欧洲阉人歌手和现代泰国"人妖"不属此类。——编译者注)

分离男女性的社会性别属性对音乐观念与行为都有深刻意义。许多社会将音乐活动分成符合其它象征性的二元对立概念的两个领域。如塞尔维亚—克罗地亚歌曲的传统划分"男人英雄歌曲"和"女人歌曲",这一男女二元对立也表现在其它社会领域:如公众场合—私下场合、行为—感受、社会积极的行为—社会消极的行为,等等。马其顿社会对宗教仪式也有这样的划分:女人是旁观者,男人是参与者。因此,音乐角色和责任的划分,联系着文化上特定的、与社会性别相关的其它领域:男性—女性 = 公开—私下;侮辱—恭维 = 内部世界、外部世界;城市—农村 = 多样—单一;歌唱之泣—哭丧之泣 = 歌词少—歌词多,等等。

其他例子还有:突尼斯的女奴传统中,男女音乐领域的二元对立植根于基本的宗教结构和阶级结构,联系着其它的二元对立概念:宗教—世俗、神圣—鄙俗、富人—奴隶、器乐表演者—歌舞者。此外,在正统教派犹太人和阿富汗音乐家中,男女音乐活动有分工,联系着器乐传统—声乐传统、宗教性—世俗性之分。

在许多社会里,社会性别、音乐与其它文化领域的概念相互联系的一个结果是,分离了男女性表演的环境、体裁、表演风格。分离虽然是社会性别意识形态(所谓女性力量的污染性或破坏性)的结果,却可能是女性团结积极的催化剂。如在所谓女性主宰的苏里南马龙人中,许多女歌手显然向往用歌曲来反映自我形象,以表明她们看自己和别人看她们之间的差异。还有一种与外界隔离的女性聚会,在这样的场合,音乐表演的许多限制都没有了。这种分离有双重目的:给妇女提供社会可以接受的音乐表达的舞台,同时也能用音乐表演来表达她们社会性别的特

征——即性征。

第三节　社会性别关系中的音乐

大多数社会性别关系的核心是权力的概念。多数社会是由男性主宰，但每个社会各有自己独特的方式来安排社会性别关系，或对立或互补，但程度不一。社会性别研究归根到底是研究不平衡的权力和机会的关系。音乐表演提供了观察和理解任何社会的社会性别结构的最佳背景。因为，音乐表演在社会性别关系中起了积极能动的作用，或维持，或“表面上”维持，或抗议，或挑战现存的社会性别的格局，通过涉及音乐的一些策略，如嘲笑羞辱、秘密语言、社会性别变换或逆转、社会“欺骗”等。从以上很多例子可以看到，音乐表演是如何维持现存的社会性别格局的，下文着重说明“抗议”、“挑战”、“表面上维持”这三种情况及其相关策略。

1. 抗议现存社会性别格局的表演

这一类音乐表演为表达愤怒或性欲的需要提供舞台。如北非柏柏尔人到婚嫁年龄的妇女，可以当着全社区用歌曲嘲笑羞辱她看不中的求婚者，或证明自己终止婚约的正当性，或用挑逗的言行鼓励求婚者，而男人则必须默默忍受。这类歌曲成为她们维护自己婚姻幸福，反抗父亲定亲的有力武器。

另一种抗议手段是用秘密语言歌唱来达到抗婚目的，或表达大胆的性需求。秘密语言打开了同男性交流的渠道，亦是表达性征的手段。如婚礼歌和其它民歌里有关性的隐喻，有的如同谜语，有的只有女人圈子里才知道。

音乐表演也能用作象征性的社会性别转换的背景，允许两性间的交流，或调和两性对立。如加纳和阿根廷一些部族妇女采用男人的曲目来伸张自己的权力。在印度古典传统里，也训练女性音乐家表演男性曲目，以提升自己的音乐地位，也使妇女奋起废除同女性相关的寺庙—宫廷传统的体裁。

2. 挑战现存社会性别格局的表演

如在西方流行音乐传统里，许多女性歌手厌倦了摇滚乐中常见的厌女症的歌词，厌倦了男性对音乐娱乐业的主宰，她们决定自己创业，用音乐赞美各种女性。又如印度的女性歌舞者拒绝传统的极其性感的舞蹈动作，这样有助于将印度妇女从性的定式中解放出来，也有助于她们摧毁依赖这种定式的歌舞表演传统。

3. 表面上维持现存社会性别格局

所谓的社会“欺骗”的手段，是指言行不一、表面行为与实际行为的矛盾。这种“欺骗”或曰“掩饰”，常常处于社会性别关系的核心，在仪式或日常行为中，短暂地转变性别，悄悄地用隐含的性欲的语言或威胁的语言乔装起来，隐藏明显行为的直接性，需要男女双方合作进行“欺骗”。如巴西的一个部族，传统上男方婚后须入住女方家中，而这里的社会性别意识形态却是男人比女人优越，音乐方面有一条规

矩:男人不允许女人看他们的笛子,哪个女人若违反,男人则须教训她,但现实中很少实行。这种意识形态,或欺骗,或男女“共谋”,只是为了掩饰该社会男人脆弱的优越性,延续他们的这种幻觉或理论(不是现实)。这样,社会性别格局及其意识形态表面上就得到了维护,但实质上是被违反了。

结语:社会性别、权力与价值观

社会性别体系可以看作是一种权威结构。在许多社会里,男人的行为比女人的行为显得更有权威,即更有价值。人们往往要求女性体裁符合男性模式,否则会被贬低为不合正统。而且所表现的女性性征也会遭贬。

权威结构也就是权力结构,而权力与价值观的概念也交织在一起,二者都必须解释:为何盛行男性主宰和女性从属这样的权力现象。我们应该构筑一种模式,将权力、社会性别、音乐和价值观四者结合起来。人类社会的权力关系有压迫与平等之分,价值观有高低之分,社会性别行为有男性性征与女性性征之分,我们需要创造一种综合模式来研究音乐活动。在这样一种框架里,可以发现社会性别—社会地位不平等与涉及社会性别的音乐行为之间的相互关系。此外,还要研究音乐在界定、反映、维持或变化现有社会秩序和性别秩序方面,所起到的评价作用。

(原载《交响》,2003 年第 2 期)

第十四章　音乐人类学新研究：“离散”音乐文化

黄　婉

最新版《格罗夫音乐与音乐家辞典》(2001)“Ethnomusicology”条目第四部分专门提出“离散”与全球化是音乐人类学近年来的研究新趋势之一。原因在于，在后现代思潮和全球化语境中，音乐人类学(Ethnomusicology)的研究被赋予了新的内涵，并引发了新视角和新论题。全球政经一体化进程推动了人及其文化进行了跨民族、跨国界的迁徙，从而在世界各地形成了一个个“离散(Diaspora)”群体。他们在迁徙地的异质文化空间中，依靠血缘、地缘和文化上的亲缘关系实现着“亚文化”的重聚合。重新聚合的亚文化群体，与周围的文化环境壁垒分明。因而，反映其社会、文化意义体系的音乐实践呈现出特殊的研究价值。“离散”文化研究拓宽了学界对于地域、民族、国家音乐研究的传统思路，将视角投向一个崭新的文化群体建构的新空间。近年来，国内外学者对“离散”音乐文化的个案考察不断涌现。本文是对“离散”音乐研究的核心概念、定位、现状及理论视角的梳理和思考。

第一节　“离散”音乐文化研究：核心概念

1. “离散”(Dispersion)

“离散”，也称“流散(Dispersion)”，来自希腊语，首先出现在《圣经·旧约》的记载中，原指“公元前586年的古代犹太人被巴比伦人逐出故土后的大流散”，以及“不住在巴勒斯坦的早期犹太籍基督徒”。[①] 近代以来用来指“任何民族的大移

---

① 《圣经·旧约》希腊版中Deut. 28章25条，30章4条，John. 第7章。

居”，是“移民社群”的总称。在20世纪后半叶的“全球化”浪潮推动下，“离散”的历史内涵经历了消解的变化，被重新赋予了新的内涵。如在《牛津英语辞典》(1993版)中，“离散”指代“任何一群离开家乡在外生活的人”；在《后殖民研究核心概念》[①]，“离散”指代“在殖民主义的环境下，人们自愿的或被迫的离开家乡到新的土地生活”；科恩(Robin Cohen)把“离散”细分为若干类型：罪犯离散、劳工离散、贸易离散、文化离散等。每一类都是由于特定的原因导致下的人口迁移。[②] 甚至到了21世纪的今天，“离散”群体还把来往穿梭于不同国度的“旅行者”纳入进来。可见，“离散”一词越来越泛化。

不同的历史、社会、文化背景下催生了不同的“离散”群体，本文涉及个案离散类型有：西方世界对第三世界的殖民主义时期推动下生成的上海租界里的西方人殖民型“离散”群体；二战期间因为种族避难而来到上海的犹太民族“离散”群体；全球经济一体化推动下来到上海的韩国“经济离散”群体；还包括20世纪初远渡重洋去到美国夏威夷等地的华人劳工群体。通过“离散”的概念解释可以总结出，无论怎样的“离散”群体、怎样的历史条件，都具备以下三个特征：1)外力驱使下被迫离开家园；2)在移居国作为少数边缘群体而遭遇到一定程度的歧视，但当边缘化状态得到消解时，该特征将会消失；3)思念故土，此特征历久不衰。

2. “飞地”(Enclave)

“离散”群体的音乐文化空间是个多维度的空间，每个空间塑造了不同的音乐实践和音乐认同。这其中最为重要的一个组成部分就是“飞地”。对“飞地”的解释是“在本国境内的隶属于另一国的一块领土”和“存在于大群体中的小群体”。[③] 因此，“飞地”指代的是移民群体的聚居地。在“离散”音乐文化空间中，“飞地”特指文化心理疆界牢固的音乐文化空间。“飞地”的概念很早就出现，笔者的借鉴主要来自文学研究领域的著作《文化无根——以V. S. 奈保尔为个案的移民文化研究》。该书作者根据认同内涵和形式，将“离散”群体的文化类型划分为“拔根飞地型、植根同化型、去根无根型、双重认同型”[④]。谢勒梅(Kay Kaufman Shelemay)在《音乐景观》一书中亦认为“移民文化空间中的认同内涵和形式不同，移民聚居的性质因而有别”[⑤]。在上海的韩国人的个案中，由于对宗教信仰、语言、习俗的认同程度和

---

① Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin, *Key Concepts in Post-Colonial Studies*, London and New York: Routledge, 1998, pp. 68—70.

② Robin Cohen, *Global Diasporas: An Introduction*, London: UCL Press, 1997.

③ 陆谷孙主编：《英汉大词典》，上海译文出版社，2004。

④ 梅晓云：《文化无根——以V. S. 奈保尔为个案的移民文化研究》，西安：陕西人民出版社，2003，第37—39页。

⑤ Kay Kaufman Shelemay, *Soundscapes: Exploring Music in a Changing World*, second edition, 2006, 423—460.

形式的不同，"离散"群体占据了一系列性质不同的移民文化空间，在"飞地"性的单一结构的移民空间中，"离散"群体的音乐经验建构的是想象中的"海外大韩民国"，音乐在群体中起到了凝聚民族认同的作用，而在"飞地"以外空间建构的是有别于飞地的认同内涵，其音乐内容和形式也是多元的。移民文化空间中的"离散"人群的性质决定了音乐认同的内涵和形式。

就"拔根飞地型"而言，"飞地"里的音乐文化之根来自遥远的故土家乡，而维系文化之根的生命力的是海外移民群体努力维持的传统音乐实践。因为"离散"群体把自己民族的血统、信仰、习俗（音乐）、语言和文学等当成是在海外安身立命的根本。而在其他形式的移民文化空间中，音乐发挥着文化交流、文化融合等不同的作用。

第二节　"离散"音乐文化研究：定位与现状

"离散"音乐文化研究是对移居异国他乡的族群或文化群体，无论年龄、阶层、性别；无论何种外力驱使离开故土；无论在移居国定居还是短暂停留，其音乐经验都是"离散"音乐文化研究的对象。

就"离散"群体音乐文化研究的学科定位而言，它属于音乐人类学的城市音乐文化研究领域。作为城市音乐文化有机组成部分的"离散"音乐文化群体，首先将其精神、思想和感情物化为声音载体，而作为声音载体的"离散"群体音乐经验，体现了教化、审美和商业功能，同时加强、规范了城市人群的意识形态、社会行为，在"离散"音乐文化空间中，音乐具有不可忽视的稳定社群和整合社群的功能。[①] "离散"音乐文化研究因而呈现出社会学、文化人类学的研究意义。

在"离散"音乐文化研究的个案中，国内成果方面，诸如洛秦在《音乐文化诗学视角中的历史研究与民族志方法——20世纪三四十年代上海俄侨"音乐飞地"的历史叙事及其文化意义阐释》中，首次提出以音乐文化诗学的"音乐人事与文化"关系的分析模式，通过历史研究中的民族志的方式探讨和解读了20世纪三四十年代上海俄侨"音乐飞地"自身所呈现的经济、文化和精神自救的"内向性"特征，以及其在与中国文化"外向性"交往中所体现的"文化避难"、"文化传播"和"文化认同"作用的发生、存在的可能和必然。[②] 汤亚汀在《上海犹太社区的音乐生活》（1850—

---

① 洛秦：《世界音乐研究的学术价值和文化意义》，载《中国音乐学》，2006年第2期。

② 洛秦：《音乐文化诗学视角中的历史研究与民族志方法——20世纪三四十年代上海俄侨"音乐飞地"的历史叙事及其文化意义阐释》，载《音乐艺术》，2010年第1期。有关"音乐人事与文化模式"详见其《论音乐文化诗学：一种音乐人事与文化的研究模式及其分析》，载陈铭道主编：《书写民族音乐文化》，上海音乐学院出版社，2010年。

1950,1998—2005)[①](专著),《上海犹太难民社区的音乐生活》[②]和《1943～1944 年上海虹口隔都的音乐生活——上海犹太难民社区的音乐生活之二》[③]二文中,结合音乐史料和当下的田野考察,从音乐社会功能的角度、音乐的文化意涵的视角,考察了历史中的(1943—1944 年)上海犹太难民社区在“虹口隔都”时期政治经济背景中的音乐生活,说明音乐如何成为难民生存斗争的手段和救济的来源,如何维系着人们物质与精神的生存,维系着他们复国主义的理想,如何延续民族性与民族精神,以及如何凝聚一个社会。此外,笔者发表了论文《敲起凝聚族群的鼓点——以上海的韩国移民族群及其“风物农乐”传统音乐生活为个案》(2009)[④],在此个案中,笔者聚焦上海韩国人“飞地”传统音乐生活中的打击乐“风物农乐”音乐文化生活,论证上海的韩国人是如何利用传统音乐实现族群的再生、复活和延续的。而笔者的博士论文《凝聚族群的“飞地”音乐生活——以上海的韩国离散族群为个案》(2010)则从韩国离散族群音乐生活特有的“冲突”视角出发,聚焦韩国传统音乐如何在特殊的“离散”文化空间中,发挥着表达文化差异、构筑族群界限以及整合经济关系、缓和文化冲突的作用。在国外研究方面,诸如美国学者瑞度(Ronald Riddle)在《三藩市的中国乐社》[⑤]一文中考察了近一百年来的在美华人,即早年的粤籍劳工和 1970 年代的经济、技术移民。其研究涵盖了华人社区音乐团体、传统音乐教学,体制,风格传承延续;乐器,乐谱,唱片;音乐社团里的社会融合现象;以及音乐社团的变迁历史和未来展望。个案还计有迈耶尔斯(Helen Myers)的《特立尼达印度人的音乐》[⑥]和罗斯·汉·李《美国的中国人》[⑦]等。“离散”音乐文化研究的直接及相关理论文献主要包括:阿什克劳福特(Bill Ashcroft)等编纂的《后殖民研究核心概念》、科恩(Robin Cohen)《全球离散导论》、豪尔(Stuart Hall)《文化认同与离散》、内特尔(Bruno Nettl)《八城市音乐文化:传统与变迁》、谢勒梅《音景:在变化的世界中探索音乐》:作者在该书中提出“景观三分模式”,强调“背景”,即表演

---

① 汤亚汀:《上海犹太社区的音乐生活》(1850—1950,1998—2005),上海音乐学院出版社,2007。

② 汤亚汀:《上海犹太难民社区的音乐生活》,载《音乐艺术》,1998 年第 4 期,第 7—13 页。

③ 汤亚汀:《1943～1944 年上海虹口隔都的音乐生活——上海犹太难民社区的音乐生活之二》,载《音乐艺术》,1999 年第 3 期,第 21—26 页。

④ 黄婉:《敲起凝聚族群的鼓点——以上海的韩国移民族群及其“风物农乐”传统音乐生活为个案》,载《音乐艺术》,2009 年第 4 期,第 108—114 页。

⑤ Bruno Nettl ed., *Eight Urban Music Culture: Tradition and Change*, University of Illinois Press, 1978.

⑥ Helen Myers, "Indian, East Indian, and West Indian Music in Felicity, Trinidad", *Ethnomusicology and Modern Music History*, edited by Stephen Blum, Philip V. Bohlman, and Daniesl M. Neuman, University of Illinois Press, 1991.

⑦ 罗斯·汉·李:《美国的中国人》,香港大学出版社,1960。

地点对音乐的重塑作用;[①]赖斯(Timothy Rice)《民族志和音乐经验中的时间、地点、和隐喻》,作者通过构建“音乐经历的三维空间,即空间、时间、隐喻”理论框架,提出“以主体为中心的音乐民族志”的观念,来回答了以声音为媒介的音乐经验在不同时空发生了怎样改变,音乐在何种条件下从农民阶层的审美经验转换为一种讨厌的政治象征等设问。该类文献还包括:汤亚汀的《城市音乐景观》、梅晓云的《文化无根——以 V. S. 奈保尔为个案的移民文化研究》,以及苏国勋的《全球化:文明冲突与共生》等。

第三节　“离散”音乐文化研究:视角阐释

对于“离散”群体音乐实践或经验的考察,实际上也体现出学科的理论转型轨迹,从偏重结构主义转向偏重解构和阐释。结构主义对于音乐人类学的价值在于构建普适的音乐文化的逻辑体系,而阐释学的思路注重对经验的描述和解释,即往往立足于主位立场进行文化表述,并探讨音乐在特定文化空间的象征意义。对“离散”音乐经验的研究不仅可以运用音乐史学的手段,同时更多地可以借助音乐人类学的视角,将音乐安置于社会、经济、政治和文化背景中关照。在这样的思考前提下,“离散”群体音乐文化研究将主要阐释离散与全球化、音乐与身份/认同。

1. “离散”与全球化

广义的全球化,是指自环球地理大发现和资本主义兴起就已开始出现的社会变迁现象。而狭义的全球化,主要指二战以后,由金融业跨国企业、通讯技术和大众传媒等方面的发展所导致的全球经济走向一体的趋势和过程。[②]“离散”取的是后者的内涵。“离散”群体的形成,是全球化推动的跨民族、跨国界的人的迁徙的结果。斯洛宾(Mark Slobin)在《亚文化之声:西方的各微型音乐》文中认为,经济、战争、政治因素,造成了人口迁移,为移居地带去了各个国家和民族的小文化。小文化的形成和加固助长了民族情感的复苏,促使个人、群体、民族进行自身或政治上的认同,而音乐正处于这一认同的中心。[③]

苏国勋在《全球化:文明冲突与共生》中总结,经济全球化和民族、国家文化认同是相互抵制的两股力量。民族国家认同是以血缘、地缘为基础,依赖共同的语言、宗教、历史及价值观,融合民族、文化和国家认同而建立起来的民族一致利益的认同。而经济全球认同是基于资本最大化、资源配置最优化,是一种建立在物质基

① 汤亚汀:《音乐的流动景观与家门口的音乐人类学》,载《音乐艺术》,2001 年第 2 期。

② 苏国勋等:《全球化:文明冲突与共生》,北京:社会科学文献出版社,2006。

③ 汤亚汀:《亚文化之声:西方的各微型音乐》,载《中国音乐学》,1994 年第 1 期。

础上的世界观，是马克思主义眼中的异化的世界观。[①] 因此本质上讲，全球认同是经济政治学意义的，而民族国家认同则是人类社会学意义的。现代化和全球化进程割裂了人与自然、人与乡土的纽带，民族文化心理认同因为流动性而被稀释，因此，与过去的静止生态相比，流动性生存的海外移民更迫切需要认同意识的凝聚。而心理需求是在认同的差异基础上形成的动力，这个动力的根源就是全球经济认同与民族文化认同之间的矛盾。

认同的差异到统一需要标志族性的各种元素作为手段，其中，音乐是在各种文化因素中最能够标志民族性的元素。在当下复杂而多元的社会关系中，文化单元、民族、乃至社会阶层和阶级、年龄与性别群体，都靠特定的曲目和表演风格来进行认同。[②] 举例来说，上海的韩国"离散"群体"飞地"中的"风物农乐"，作为在韩国本土形成和发展起来的共同音乐文化传统、作为一种文化之根，参与塑造了韩国人共同的民族个性、行为模式、心理倾向和精神结构，并形成该群体稳定的、统一的民族心理。因此，为了移民群体共同的经济利益，为了寻找文化的、心理的认同和归属，韩国移民积极参加"风物农乐"的音乐活动。类似的，为了寻求对家乡思念的精神寄托，一百年前的三藩市的华人劳工们，把唐人街里的粤剧社当成了精神家园，因为，来自广东台山的华人劳工对家乡的记忆中，正是流淌在长街古巷中的古老粤剧。

2. 音乐与身份/认同

"离散"话题最早出现在文学研究领域。美国文化理论家豪尔在《文化认同和离散》一文中针对亚裔美国人的文化身份时认为：文化身份"不是一种本质，而是一种立场。"[③]"离散"群体的音乐实践在不同的场合中呈现出不同的行为特征：从纯个体性的、纯审美型的行为，到"飞地"里群体的、功能型的，目的是表达群体共识的行为。"离散"群体的音乐经验在特定的历史时期、特定的场合、面对特定的人群、以及由特定的目的驱使下，会呈现出流动的状态。

瑞度在对三藩市华人音乐研究中得出，由于群体和当地社会的融合，其乐队的组织结构和曲目的安排，都出现了相应的改变。[④] 因此，原先局限在"飞地"里的粤剧社进行表演的乐队，其功能从作为文化认同的凝聚作用为主，转变为从内向外的一种文化传播和交流为主。而由文化传播和交流所带来的艺术上的创新行为，本质上是一种为了满足人们的文化适应的一种调和手段，人们通过艺术创新行为，在

---

① 苏国勋等：《全球化：文明冲突与共生》，北京：社会科学文献出版社，2006。

② 汤亚汀：《西方民族音乐学思想发展的历史轨迹》，载《中国音乐学》，1999 年第 2 期。

③ 转引自蒲若茜：《族裔经验与文化想象》，北京：中国社会科学出版社，2006，第 17 页。

④ Bruno Nettl ed. , *Eight Urban Music Culture : Tradition and Change*, University of Illinois Press, 1978.

变化的群体中，建构一种新的更广泛的共识。

在笔者考察的韩国人在上海的"离散"群体，其音乐经验和认同内涵也呈现出复杂多变的流动状态。首先，"离散"群体内部结构是多元的。比如，韩国"离散"群体结构包括了 1992 年以来久居上海的第一代移民和他们在上海的第二代，也包括了新近来沪工作经商的暂居性上海的韩国人。前者是"飞地"里的"离散"群体，在上海龙柏地区聚居，形成了一个地理空间相对封闭、文化心理边界牢不可破的移民文化空间。虽然传统的韩国音乐在"飞地"的各种商业活动中存在通过表演炫技来吸引人群。但限囿于"飞地"场合的特殊性、参与人群身份的特殊性，传统音乐在这里的象征功能意义远远大于审美价值。另一方面，新近来沪暂居的"离散"韩国人，相比较"飞地"里长期居住的韩国人来讲，他们的音乐经验中更多的包括了中国传统音乐、西方流行音乐、韩国流行音乐。韩国新传统音乐的维持社会凝聚力的功能意义，在这样人群中实现了消解和转移。其次，同一批"离散"群体的音乐经验和认同内涵是流动的。"飞地"里的"离散"群体一旦离开"飞地"场合，其音乐经验的内容和认同意义就会发生相应的改变。原先主要作为象征功能而存在的韩国传统音乐在"飞地"外的场合出现时，就获得了新的形式和意义。例如作为文化传播和交流为主要目的，受邀在韩国驻上海总领事馆文化处开设的"四物游戏"培训课程，请来的是韩国国内传统音乐表演团体，面对的是第二代移民和喜爱韩国音乐文化的中国人。结果，传统的风物农乐和现代衍生形式四物游戏，在曲目、演奏实践、乐器编制、和演奏标准都呈现出标准化、简单化的特征。当然，同样针对第二代移民在上海学习韩国传统音乐文化的现象，亦存在另一个视角层面，即为什么韩国年轻一代在本土不学习传统音乐，却要在父母的意愿驱使下，在海外他乡学习自己的音乐文化。对这个问题的思考揭示出同一个音乐文化现象的另一个层面，即象征意涵远远大于审美意义。

音乐的认同是建立在认同内涵的差异基础之上的。谢勒梅认为"认同的形成是复杂的，一种认同很少是静态的。""尽管认同因人而异，但通常情况下，个人的认同总是要在和群体的认同的关系互动中才能得以建构。"[①]固定在特定的、单一结构的"飞地"空间中，"离散"群体的音乐经验逻辑上是相对静态的，但当新的"离散"个别群体加入到"飞地"社会中后，其文化认同必须经过一系列的文化"洗礼"，在个人认同和群体认同差异的基础上，逐渐被凝聚成统一的文化认同。因此本质上来说，认同是建立在分化、差异、甚至对立的基础之上的一种选择过程。[②] 汤亚汀在《西方民族音乐学思想发展的历史轨迹》中对西方音乐人类学理论中音乐与认同的

---

① Kay Kaufman Shelemay, *Soundscapes: Exploring Music in a Changing World*, second edition, 2006, pp. 236—264.

② 同上，第 423—460 页。

关系引申出如下结论，“能以音乐进行认同，还因为音乐行为能够生动地体现社会结构与价值观，甚至能够描绘出一个基于共同的语言、血缘、政治—经济利益和文化精神的‘想象的社会’，构筑局部与整体、男性与女性、传统与现代性、自我与集体等关系，同时音乐创造活动也提供了社区集体生活——自我复制（保留传统）与变化（新传统）过程——的背景，即音乐不仅反映意义、也产生着意义。”[①]“飞地”文化空间中的“离散”群体的音乐经验所反映出的正是该群体基于共同的语言、血缘、经济利益和文化精神的想象的社会，在这样的社会空间中，突出地存在着局部与整体、自我与集体的关系。

结　语

笔者认为属于亚文化的“离散”群体音乐研究的出现，表明音乐人类学研究领域在不断得到扩展，即从狭义的边缘的“他者”延伸到广义的边缘群体。事实上，作为广义边缘群体的亚文化“离散”群体，已经在后现代的语境中实现了从边缘走向中心视野的蜕变，不断挑战着传统的音乐人类学研究的视界和观念，构成了以“差异”为理论框架下的新研究之一。“离散”群体音乐研究的学术价值恰恰体现在此。

（原载《音乐艺术》，2008 年第 3 期）

① 汤亚汀：《西方民族音乐学思想发展的历史轨迹》，载《中国音乐学》，1999 年第 2 期。

第十五章　音乐人类学视野下的多元文化教育

管建华

二次世界大战后，世界政治、经济、军事、科技、文化等格局发生了很大的变化，美国在各个领域取代欧洲成为世界发展的中心。在音乐领域，以欧洲音乐为中心的全球化传播，包括在世界教育、公共领域所产生的影响，也逐渐被领先进入后工业社会的美国音乐文化的影响所代替，文化工业的流行音乐和世界多元文化音乐在美国公共音乐领域和音乐教育领域中，至少在观念上已取代以欧洲为中心的音乐观念。特别是进入21世纪，后发展国家在经济、科技等方面的进展，世界多元文化音乐的观念通过国际音乐教育学会以及美国多元文化音乐教育的影响，已成为世界性的音乐教育观念。在这其中，20世纪后半叶，美国音乐人类学学科的发展，以及音乐人类学家的有效工作和不懈努力，对多元文化教育的发展起到了决定性的作用。

第一节　音乐人类学与音乐教育关联的历史

1953年，世界性的多元文化音乐教育组织"国际音乐教育学会"(ISME)成立了。在此之前，1949年(在联合国教科文组织的巴黎会址)成立的国际音乐理事会的成员、音乐人类学家查尔斯·西格(Charles Seeger)，参与国际音乐理事会筹划的领导者，也是国际音乐教育学会的早期领导，他与瓦奈特·劳勒(Vanett Lawler)对音乐在国际关系中的作用有着相同的理解，并一致地努力推动着国际音乐教育学会的发展，并于1951年为将在1953年举行的国际音乐教育会议成立了筹备委员会(包括查尔斯·西格)。国际音乐教育学会名誉主席费兰克·卡拉维(1988—2003)回忆说：1949在美国巴尔的摩举行的年会，是国际音乐教育学会成

立的一个重要里程碑。他说，建立一个国际性学会的需求是参会者的“主要话题”，西格在促进这个项目上起了领导作用，并认为西格在国际音乐教育学会建立的初期工作上的领导作用是杰出的。尽管查尔斯・西格没能参加1953年在布鲁塞尔举行的第一届国际音乐教育学会会议，但他提交的论文《对建立一个国际音乐教育学会的建议》在全体会议上宣读，这一建议便是筹备委员会在1951—1953年所取得的成果，此建议受到了国际音乐理事会执行秘书杰克・鲍尔诺夫的赞赏。西格在建议中讲到：“我们之间有必要相互学习，如：一个非洲男孩是如何学会宗教鼓乐的；一个西塔尔琴乐手在演奏拉格时是如何创作的；怎样才能更好地教育学龄前儿童；怎样才能保证其从优良的学校教育训练到一个普通的男人和女人的成年生活过程中的音乐生活的持续性。”[①]

1955年，美国音乐人类学学会成为正式组织，随着专业杂志对其学术成果的传播，音乐人类学学科和音乐人类学家开始在音乐学界声誉凸显，并对多元文化音乐教育产生了深远的影响。查尔斯・西格作为音乐人类学学会的创始人之一，他与音乐教育持续的、密切的联系为音乐教育与音乐人类学的合作开创了先例。音乐人类学家，如胡德、麦克阿勒斯特、马尔姆成为音乐教育专业为收集“世界音乐”信息而邀请的专家。他们和一些音乐人类学家经常被邀请在国际音乐教育学会和美国音乐教育协会的会议上发言，而音乐人类学将音乐作为“文化中的音乐和音乐作为文化”的观念，最终也在多元文化音乐教育中被广泛采用。

在20世纪60年代中期，音乐教育的前沿议题是改善中小学音乐教育的迫切需要，为解决这一问题，教育研究和发展专门小组主办了耶鲁音乐教育研讨会。1963年6月，31位音乐家、学者和教育工作者聚集耶鲁大学讨论音乐教育问题。专题研讨会特别提到学校音乐教育作品曲目局限于某些西方古典音乐和学校创作音乐的问题，作为音乐作品讨论小组主席的是音乐人类学家胡德，他提出了加进非西方音乐的建议，对耶鲁专题研讨会直接的响应就是强烈主张要求对学校作品曲目进行改良，朱莉亚特音乐学校自美国教育办公室递交了一份提议“以能够研究和发展大量正宗和有意义的音乐教材来丰富低年级音乐教师使用的音乐曲目。于是，对耶鲁专题研讨会的最初结果就是朱莉亚特音乐曲目项目的实施。在其中，音乐教育者也开始在班级中使用不用文化的音乐教学。”[②]最早的研究之一是由音乐人类学家伊莉莎白・梅和胡德共同完成的，其在加州的圣莫尼向一年级和五年级的学生教授爪哇歌曲，用一套调制成爪哇音阶的排钟伴奏。

当耶鲁专题研讨会上公认教师培训是实施更多的全球化课程的需要时，在

---

① 管建华主编：《国际音乐教育研究》，西安：陕西师范大学出版社，2007，第31页。

② Terese M. Volk, *Music, Education and Multiculturalism*, Oxford University Press, 1998, p. 78.

1966年密执安大学举办了师范教育国际专家的讨论会，其会议是针对音乐教育准备使用本土和其他文化音乐的教育议题而召开的。在会议上，音乐人类学家和音乐教育家对这个时代为所有音乐打开教育之门的观点增加了建议。音乐人类学家麦克阿勒斯特指出："目前音乐教育对音乐中什么是有价值的定义不再能提供有益的意见。"[①]音乐人类学家恩凯蒂亚强调："音乐人类学能够成为音乐教育的仆人……音乐教育和音乐人类学不能各自为政。"[②]马尔姆认为，音乐教师需要还给课堂一种音乐教学的解释范式。他讲："我们最基本的态度是试图告知学生，音乐不是一种国际的语言，对世界音乐总的观察涉及大量合乎逻辑但体系不同的音乐，它们互不相同，与人们更为熟悉的西方音乐体系也很不一样，相反，我们能寻求在我们的教师中推广一种听觉上的适应性。"[③]他还进一步阐释了这一观点："我在训练教师时的首要目标是为他们提供一个全面的非西方音乐的听觉体验，提供一种能向西方学生谈及非西方音乐概念的词汇，逐渐向他们灌输一种音乐适应性，从而允许他们按照自身词汇的逻辑与美去倾听和喜爱每一种世界音乐。"[④]

伊莉莎白·梅为非西方音乐适应性的教学建议包括音乐人类学科的课程和做三到四种音乐文化调查的暑期专题学术讨论会，她讲述了音乐教师如何使用音乐人类学领域的最新出版物、电视和社会资源帮助学生了解更多的音乐文化。麦克阿勒斯特领导的第四组明确推出了关于课堂乐器使用的世界性观点："我们建议音乐教育学会扩展关于'乐器'的定义以包含世界的资源……"[⑤]

此次专题研讨会讨论了各种音乐文化，音乐人类学的音乐概念和音乐作为文化表达的概念在此被认可。

1967年夏天，美国音乐教育史上著名的唐哥伍德会议在美国马萨诸塞州的唐哥伍德举行，会议的主要目标是关于音乐教育职业的自我评估和2000年学校音乐教育目标，会议最后的宣言成为多元文化音乐教育的一个里程碑式的文献，宣言明确提出要把所有音乐都纳入学校的音乐课程中："所有时期，各种风格、形式和文化的音乐都应纳入课程。应该扩展音乐曲目，使其容纳我们时代的丰富多样的音乐，包括时下流行的青年音乐、先锋音乐、美国民间音乐和其他文化的音乐。"[⑥]

在唐哥伍德会议上，麦克阿勒斯特指出：世界迅速缩小是实施多元文化音乐教育的因素之一。他讲，"此时，我们如何能继续将西方的欧洲音乐作为人类'音乐'

---

① Terese M. Volk, *Music, Education and Multiculturalism*, Oxford University Press, 1998, p. 78.

② 同上，第80页。

③ 同上。

④ 同上。

⑤ 同①，第81页。

⑥ Michael L. Mark, *Contemprory Music Education Schirmer*, p. 44.

的思想，而不顾世界其他地区各式各样丰富的音乐表达形式?"[①]他讲述了一些多元文化音乐教育的例子：(1)在不同的大学中几个多元文化演奏团体的存在；(2)在民间演唱中非洲和以色列曲目的使用；(3)甲壳虫乐队的演奏；(4)中小学儿童真实体验美国土著音乐与舞蹈的规划。

1989 年 8 月，全美音乐教育者协会、威斯廉大学和西奥多雷斯基金共同召开了在音乐教学中应用社会人类学知识的讨论会。全美音乐教育者协会邀请了人类学家兼音乐人类学家麦克阿勒斯特来组织和主持这个讨论会，会议有德国、英国、爱尔兰等的音乐人类学家参加。威斯廉专题会议后，1985 年印刷了会议文集，文集论文目录如下：

[美]J. K. Inohomoku《夏威夷和印第安霏皮人的音乐与舞蹈》；[美]R. Garfias《音乐：放眼全球，立足本土》；A. L. Kaeppler《波西尼亚舞蹈中传统的转换与转换的传统》；[英]J. Blacking《非洲文达音乐教育体系》；[美]G. T. Jahnson《从音乐中学习》；[美]内特尔《蒙大拿与伊朗：两种不同文化中的音乐教学》；[美]B. S. Wrenger《特斯维克社会中的独立境界：生活·音乐与教育》；[美]C. Keil《古希腊对公民的教育与我们学校中的拉丁舞蹈音乐》；[美]C. E. Robertson《传递的过程：音乐教育与社会参与》；[加]T. Rice《音乐是学会的不是教会的：保加利亚的实例》。大会上麦克阿勒斯特作了《通过音乐成为人：音乐教育学的社会人类学视野》的发言。[②]

在威斯廉专题讨论会后，许多音乐教育者加入到音乐人类学学会中的音乐教育委员会，该委员会成为音乐人类学学会、美国音乐教育者协会和其他对源于各种文化背景的音乐教学感兴趣的教师之间的联络中介。除此委员会外，音乐人类学家和音乐教育之间不断增加的合作产生了多种协作的形式。如：音乐人类学家在全美音教协会会议上宣讲并演示教学实例，参与教学的培训，在《音乐教育》杂志及特刊上发表相关世界文化音乐的讲座和介绍，以及多元文化教育中的行为研究，教材和许多资料都是出自于音乐人类学家。如《音乐教育的多元文化视野》，1989 年由美国音乐教育协会出版，1996 年再版。[③] 许多章节由熟知特定地区音乐的音乐人类学家撰写，然后是为对该音乐文化同样熟悉的音乐教育者设计一个课程规划。

在 1990 年华盛顿多元文化研讨会上，音乐人类学家、音乐教育者和本土文化学家共同协作，为课堂中的多元文化教育出谋划策。全美音乐教育者协会整理和

---

① Terese M. Volk, *Music, Education and Multiculturalism*, Oxford University Press, 1998, p. 82.

② 引自管建华：《世纪之交中国音乐教育与世界音乐教育》，南京师范大学出版社，2002，第 333 页。

③ 已有中译本，2003 年陕西师范大学出版社出版。

发布了相关文本及录像资料,编著了《运用多元文化方法教授音乐》的教材。

美国音乐教育者协会也举办了多元文化研讨会,由音乐人类学学会、史密森博物馆的乡村生活计划办公室、美国音乐教育者协会的普通音乐协会共同研究多元文化音乐教育方法。该研讨会最初是在 1988 年亚利桑那州音乐人类学学会会议上提议召开的,计划在音乐教师展开关于认识音乐教育中多元文化课程重要性的讨论。该计划委员会通过组织音乐人类学家、音乐教育者和来自史密森博物馆的代表,共同寻求"课堂和真实世界相联系"的方法。

该讨论会以四个基本文化群体的音乐和文化为目标:美国黑人、美国亚裔、美国西班牙裔和美国土著。音乐人类学家、来自该文化的表演者和精通音乐传统的音乐教育者共同合作,介绍每种音乐文化并对课堂教学提出建议。

研讨会上的发言提出了许多让音乐教育者反省的问题。来自美国国家博物馆、史密森博物馆的 B. 里根(Bernice Reagon)强调了帮助孩子们"理解人和音乐的关系"的必要性。音乐人类学家麦克阿勒斯特说,我们需要学习如何与那些来自不同文化的人一起生活。

研讨会结束时,发表了《未来方向和行动的决议》①,部分内容如下:

> 鉴于:美国教育的经导者继续号召所有的学生要更好地理解本国与外国的不同文化;
>
> 鉴于:美国不断通过旅游和各种电子和印刷媒体对其他文化越来越广泛地开放;
>
> 鉴于:人口统计学的数据表明美国多元文化的性质在不断增强;
>
> 鉴于:目前美国学校招收了大量来自不同文化背景的学生;
>
> 鉴于:一些组织如美国音乐教育者协会、音乐人类学学会、史密森博物馆(在美国首都华盛顿,1846 年由英国科学家杰·史密森捐款修建,以普及教育、传播知识为目的——译注)等,不断强调学习和教授各种音乐传统的重要性。
>
> 决议:我们将寻求教授音乐的多元文化方法,并将其融入到每个中小学的课程中;
>
> 决议:教授音乐的多元文化方法将融入到所有音乐师范教育的各个阶段;
>
> 决议:音乐教师将帮助学生理解那些不同类型但同样是合理存在的多种音乐表达形式;
>
> 决议:音乐教育不仅包括对其它各种音乐的学习,而且包括对这些音乐与

---

① Terese M. Volk, *Music, Education and Multiculturalism*, Oxford University Press, 1998, pp. 202—204.

它们文化之间关系的学习；进一步寻找每种文化中音乐自身的价值；

决议：美国音乐教育者协会将在所有教育计划中鼓励国家和地区的教育评价机构、特别是音乐教育者拥有宽广的多元文化的视野。

1992年，在韩国汉城举办了国际音乐教育学会第20届会议，其议题为“共享世界音乐”，音乐人类学家内特尔提出：“应当引导孩子理解世界范围内和不同环境的音乐，这将帮助孩子理解各种音乐，同时也能理解世界其他文化，并帮助所有学会会员理解他们的音乐。”[①]他在大会上作了题为《音乐人类学与世界音乐教学》的主题性报告，报告的后半部分，对世界音乐文化教学存在的一些疑问作了部分解析，并强调了理解世界音乐与文化的档次和重要性。现摘要部分如下：

1. 我仅仅能充分学会我们自己的音乐，我如何能胜任学习其它种类的音乐，如韩国的音乐、印度的音乐、西非的音乐、秘鲁的音乐、美洲土著人的音乐？当然，“能胜任”不是完全意义的，但我们从世界音乐一年的课程或两个或三个半学期课程中能学到一些东西。音乐人类学研究是一个宝库，每次作一种介绍，而且给予一主要文化区域以适当的理解方式，或由世界不同地区的教师们担任短期传授学习班的教师，获得最低限度的训练并不难。

2. 如果在有限的时间内，我们尽可能地介绍非洲、中东、澳大利亚土著和日本的音乐，我们是否只能提供给我们学生一种一知半解的、肤浅的东西？这种一知半解的工作是否不如不去做？我的回答是否定的。观念上不是去教会这些文化的音乐，而是让学生们知道世界的音乐，教一些东西给学生是让学生知道世界音乐的存在，并且认识到它们是值得注意和尊重的。很显然，知道一点比不知道要好。首要的是，我们的学生需要获得一种“我们以外的世界是什么”的意识。

3. 其他问题：我和我的学生们演奏加美兰、美洲印第安和北非的音乐，但他们完全不喜欢这些音乐。这引发一个问题：认为音乐大体上某些东西可以简单地说喜欢或不喜欢，这是现代西方的评价方式。对于我们，重要的是以哪种方式传递音乐的哪些概念才是被理解的，有些事看上去是作为社会部分的理解。我相信礼教习俗文字是高度社会语境化的。

4. 个别问题：是否学生们首要任务应该是学习他们自己的音乐，然后才转向其他音乐？

诚然，人们总是先习得他们自己的文化，然后学其他文化。通过比较了解什么是已知的。学生们一开始需要弄清楚：首先习得是我们的“正统”的音乐

① 管建华编译：《音乐人类学的视界》，南京师范大学出版社，2004，第217页。

（不管“我们”是谁），但很显然，它不是世界“规定”的正统音乐。世界音乐的多样性能教授大量普遍音乐的性质，如形式、音色、乐器、织体等普遍性，还有音乐创作、即兴表演、传递的过程等。更进一步，一种社会教授他们自己音乐的方式——口传和书写的传递方式、教师与学生之间的相互关系、各种原则标准，这些可告知我们这些音乐中什么是重要的。我们必须学习和采用P.坎贝尔《来自世界的课程》(1991)这一优秀的著作中的观点。

5. 一位意大利的政治家问我一位美国同行：“为什么在喷气时代还要骆驼式的音乐？”一位美国人问我：“为什么不全集中在西方音乐？它对每一个人都是适用的。”集中在何种音乐上不是我要探讨的。但音乐人类学家们通常期待着公正无私的观察家和分析家，在他们的内心中，感到为了人类的缘故，他们必须促进音乐保存和音乐多样性的发展。我们不必坚持从前的孤岛和雨林的人们必须保护自己的音乐不受外来的影响，但我们觉得应该在一些地方和一些人群中保存这些音乐。

6. 最后一点：我们为什么要放弃我们优越的西方音乐，把它的复杂性和极大的多样性作为音乐技艺的顶峰来运用？为什么不教最好的音乐，正如我们在医学和工程学中教给每个人最好的东西？因为，艺术不是技术，它负有与文化核心的紧密关系，一个社会联系它情感生活的音乐方式，几乎很少涉及音乐的专业性质。一位黑人印第安教师告诉我这种类似的例子，他讲：“白人（西方）的音乐是很难的，人们必须学会读谱，理解其理论以便于演奏它，与印第安人音乐相比，它是难以置信的不同。但对于白人来讲，音乐不如对我们那样重要。”“我们的歌是我们生活中最重要的事情。”

作为音乐领域的教育工作者，我们必须担负起对我们某些人来说是新的使命：让学生对音乐做世界范围的理解，各种现象将帮助他们领会各种音乐，并提供一种进入理解世界其他各种文化的背景，也有助于各社会成员更好的理解他们自己的音乐。这种学习动机不是去解决国家和种族之间政治和社会的问题，或降格随从于提供一种娱乐，无知地把它们纳入西方的规范。更确切地讲，我们必须进行世界音乐的教学。因为这些音乐存在，学习它们将无限地拓宽对我们音乐和文化二者的理解。所有这些看上去是一个很高的档次，说这种档次不可达到或不值得做很大的努力，甚至成为旧的权威传统的牺牲品，这些都将忽视“音乐教师”或“音乐工作者”名称的充分含义。

最后，内特尔以布莱金(1973)著作《人的音乐性》一书结尾作为结束语：“我们共有一个世界……我们需要理解为什么杰苏尔多要创作抒情短歌，或巴赫要创作耶稣受难曲，以及印度尼西塔尔琴的旋律或非洲的歌曲，贝尔格的《沃采克》（歌剧），布里顿的安魂曲，巴厘岛人的佳美兰或广东人的粤剧，还有莫扎特、贝多芬、马

勒的交响乐，所有这些，都是人类自下而上的极度需要。"[①]

音乐人类学家内特尔是美国伊诺大学的人类学和音乐人类学教授，并担任国际音乐教育学会世界音乐顾问组的组长。他还参与了国际音乐教育学会于1994年发表的两个政策性文件的起草和主稿，两个文件中充分显示出音乐人类学学科的理念，如音乐的多种语境（Contexts）；音乐的复数表达形式（Musics）；西方艺术音乐仅仅为世界音乐群组中心一组；普遍有效的音乐评价标准是不存在的；当音乐是于社会的文化的语境中并作为文化的一部分，它才能获得最佳的理解；在世界各地的音乐教育中，必须强调对所有音乐的尊重；等等。

以下将《国际音乐教育学会为世界范围音乐教育倡议的信仰宣言》和《国际音乐教育学会关于世界文化音乐的政策》两个文件的内容列举如下：

国际音乐教育学会为世界范围音乐教育倡议的信仰宣言

国际音乐教育学会是充当世界范围音乐教育者们的声音，它代表音乐教育内所有阶段和专门化领域，其目的是在世界范围内促进音乐教育，以下陈述代表着国际音乐教育学会的信仰、目标和立场。

国际音乐教育学会认为：

1. 音乐教育包括音乐中的教育和通过音乐进行教育两方面。

2. 音乐教育应该是一种终生的过程，应包括所有年龄阶段。

3. 所有的学习者，所有发展水平和技能水平，都应该接受由有效的音乐教育者施行平衡的、综合的和音乐教育推进的更新的方案。

4. 所有的学习者都应该有机会在音乐知识、技能和欣赏中得到发展，以便挑战他们的思维，激发他们的想象，给他们生活带来欢愉和满足以及提升他们的精神。

5. 所有的学习者应该接受最优化可能的音乐教育，所学习者应该有平等的机会去追求音乐，他们音乐教育的广度和深度不应该受限于他们的地理区域、社会地位、种族或民族身份，以及城、郊、乡村的生活环境或富有程度。

6. 所有的学习者都应该有机会根据他们个体的需求，通过教育发展和完善他们的音乐能力。

7. 为迎合有的学习者的音乐需求增强投入力度，包括对那些残疾者和那些特殊潜能者。

8. 所有学习者都应该有广泛的机会作为听众、表演者、创作者和即兴表演者积极参与音乐。

9. 所有的学习者都应该有机会参与他们的文化的多种音乐，以及他们自

---

① 管建华编译：《音乐人类学的视界》，南京师范大学出版社，2004，第219—220页。

己国家中当地文化的多种音乐和世界文化的多种音乐。

10. 所有的学习者都应该有机会发展他们的能力，以领会他们所处音乐的历史和文化的学习机会是值得赞美的多种语境(Contexts)，对音乐及表演做出恰当的和批评的判断、辨析和理解与音乐相关的审美问题。

11. 在有效的所有世界音乐中，尊重社会自身各种特定音乐既定的价值。国际音乐教育学会认为，世界音乐(Musics)的丰富性和多样性对促进国际理解、合作与开展和平的跨文化事业有着重要作用。

国际音乐教育学会关于世界文化音乐的政策

我们认为，世界各种文化的音乐，不管是从个体的还是从整体的来看，在广义的音乐教育领域中都有一种重要的作用。因此，我们制定以下文件，作为本学会对世界各种文化的音乐的声明，并正式通过所有建议作为学会制定的政策。

1. 该政策基于以下设想：

A. 音乐的世界应被看作分立的各种音乐群组，每一组都有独特的风格、曲库和一系列既定的原则和社会语境，西方艺术音乐仅为这些音乐群组中的一组。但是，由于西方艺术音乐已经获得了世界范围的认可，并几乎遍布了世界各个地理区域，它在世界音乐教育中适当地起到一种特殊的作用。我们认识到每个社会是有各种音乐的分层，某些方面联系着它的社会阶层的形成，如古典、民间和流行音乐。但是，每个社会是在它的视界中对各种音乐做出自己的相对评价。

B. 音乐是一种文化的普通现象，所有文化都拥有音乐。每个社会都有一种与他社会原则地联系的音乐体系，社会的其他文化、社会的多阶层、各种年龄群体和其他社会支系也拥有他们支系的音乐。

C. 普遍有效的音乐评价标准是不存在的。每个社会在其自身视界中，对各种作品、表演、器乐、教学方法和其他音乐的行为形成，有它自己的判断方式。我们认为，所有音乐体系都是有价值的，都值得理解和学习。

D. 就一种音乐而言，它作为一种声音和听觉过程的体系被习得和理解，正如一系列行为模式和作为一种信念和概念体系被习得和理解。

E. 当音乐置于社会的和文化的语境中并作为文化的一部分，它才能获得最佳的理解。对一种文化的适当理解需要对其音乐有所理解，而正确评价一种音乐则要求具有与之相联系的文化和社会的某些知识。

F. 一种文化的局外人能学习正确评价和理解这种文化的音乐，甚至表演之，但他或她要达到一种局内人的感知，则可能存在局限。在许多情形下，这些局限并不足以严重到妨碍学生作为听众、甚至表演或即兴表演者，获得合理

的能力。

2. 以下评价涉及教育问题，并提供更深入的背景。

A. 就音乐作为文化现象理解的语境中，任何音乐教育体系的基本构成应包括该社会的音乐、西方艺术音乐，世界各种社会其他的大量范例，内容上从古到今，结构下可分离也可整合。

B. 当音乐教育在学校机构形式的语境中实施，教师在他们的工作中需要征求获取他们社会的总的音乐经验。在世界的许多地区，音乐大众传媒支配着学生的日常生活。这种音乐，以及非学校机构形式传递的音乐不应该受到排斥，而应该看作音乐教育中的潜在资源。

C. 在任何音乐教育的情况中，我们应该承认某些音乐可以并必须比其他音乐得到更多的强调。不过，我们认为，所有音乐只有导入一种世界背景的参照，才能获得最佳的理解。

D. 在世界和各地的音乐教育中，必须强调对所有音乐的尊重。以假定的质量的术语比较各种不同的音乐是既不恰当也不实际的，对音乐作品的表演的判断，应该基于那些所被传习音乐的文化标准。

E. 音乐教学应该要许多学生参与创造和再创造音乐，展现活生生的表演和声像制品，提供机会进行听觉的和文化的分析，包括在社会研究历史、文学和艺术的学习中涉及音乐。

F. 世界各种文化的音乐至少在潜在的感觉中，可以提供给各种类型的音乐教育，包括初等、中等、高等教育阶段，包含在表演的学习以及研究的学习以及正规的以及非正规的教育活动中。

G. 众所周知，音乐在文化交融与维护族群身份以及在各种文化接融中常常起着一种主要的作用。进一步讲，在解决民族之间以及多民族社会中的社会问题和政治问题方面，音乐的特殊作用已得到证实。

3. 基于以上基本设想和相关评价，我们特别推出以下建议：

A. 任何音乐教育，包括各种个别的音乐曲库、器乐的课程学习，都应该把所有值得理解和学习的各种音乐世界的存在作为一个起点。

B. 充分展示本土音乐、西方艺术音乐以及外国音乐，使之成为所有国家正规音乐教育课程中的部分。进一步讲，要特别注意加强本国各民族和各社会群体的音乐。

C. 理解选择世界文化各种音乐中最低限度的背景，应该成为所有师范教育课程中的部分。

D. 在世界音乐的教学中，音乐教育的方法构成要顾及这些音乐的完整性，在尽可能的条件下充分尊重它们正宗的传承过程，对现存各种音乐教育体系的有效性和特定文化的相关程序应予以反思和评价。

E. 为社会研究和相关领域课程的老师提供必要的教学材料以及具有使用音乐和音乐资料起码的能力，包括传媒音响资料，并在恰当的教育语境中使用。

F. 音乐教育要包括对古今各种传承的音乐材料的研究，其目标旨在培养音乐家和听众对种类声音制作技术中所隐含的审美及政治意义的意识和能力。

G. 各国或各地区的音乐教育体系要建立世界文化音乐教育材料信息收集和传播中心，以使世界文化音乐的教学成为可能的现实。这种中心还包括表演家和表演团体为教育提供需要，国际音乐教育学会承诺协助这些中心的建立。①

以上两个文件已成为21世纪世界各国音乐与教育有价值的发展指南，正如国际音乐教育学会属于联合国教科文组织的领导，其发展的基本背景动力和目标与2001年联合国《文化多样性的世界宣言》一样，把文化多样性提升到了"全人类共同遗产的高度，认为文化多样性正如大自然中的生物多样性那样对于人类而言是不可或缺的。"而且，人类应将对文化多样性的维护视为一种道义责任感，将之与充分尊重个体的观念紧密联系起来。21世纪，世界多元文化音乐教育成为人类世界性教育的主要潮流，这些都与音乐人类学的学科长期发展观念是紧密相联的。

第二节　音乐人类学家的多元文化教育观念

在音乐人类学家们主编的许多世界音乐的教材中，完全贯穿了他们的学科观念，它改变了西方传统音乐教育体系的以音响物理声音作为音乐概念框架的定义和教学基础，将视角重心转向了"音乐作为文化中的音乐"或"音乐作为文化"的学习理解，并以此音乐概念框架作为学习音乐的意义和教学基础，这好比是音乐教育历史出现的"哥白尼式的革命"，如同"地心说"转向"日心说"（即地球为中心"转向"太阳为中心），音乐教育由"欧洲中心"，转向"太空时代"世界多元文化的音乐教育学科理论。

由音乐人类学家所编著的"世界音乐"教材众多，以下举出三本有代表性的教材，看看音乐人类学家们是如何在教学中具体运用各自的音乐人类学观念的。

第一本是由杰夫·托德·提顿主编的《音乐世界》，该书2003年已由陕西师大出版社出版中译本。此书提出了一种认识音乐世界音乐文化模式，这一

① 两个文件的译文部分参考刘沛的译文。

音乐文化模式的构成与写作由音乐人类学提顿和斯洛宾完成。全书的写作特点是以深度地挖掘少数有代表性人群的音乐，而不是对整个音乐世界进行浏览，它以音乐人类学家的研究个案为例，让学生去体验音乐人类学家是如何解开迷雾去理解一种并不熟悉的音乐文化，直接理解了解社会中音乐的第一手资料，并提供了学生直接进行社会音乐专家的个案研究方法。

以下摘引“一种认识音乐世界的音乐文化模式”的部分内容（摘引的中译文出自1996年的第三版，目前出版的中译本是第四版，在美国现在该书已出第五版），以便我们了解音乐人类学家的多元文化教育观念。

当你阅读《音乐世界》时，作为你准备研究的项目领域，你所面对的音乐文化，如何通过以下四个非常抽象的方面对这些宽广领域的特定回答。甚至当你读到本文的其他部分，选择你所熟悉的音乐文化（如古典音乐、爵士乐或自由摇滚，等等），看它如何贴切于这四个组成部分的标准。

一种音乐文化的四个组成部分：

（一） 音乐的观念

1. 音乐与信仰体系

2. 音乐的美学

3. 音乐的语境

4. 音乐的历史

（二） 音乐的社会组织

（三）音乐的曲库

1. 风格

2. 体裁或类型

3. 文本

4. 创作

5. 传承

6. 身体运动

（四） 音乐的物质文化

1. 音乐的观念

1） 音乐与信仰体系

什么是音乐（以及什么不是音乐）？是人的音乐或是敬神的音乐（或两者）？音乐是对人类有益和有用的？它是否有潜在的危害？这些问题涉及人类社会艺术、宇宙观性质的音乐文化基本观念。在回答这些问题时，文化所具有巨大差异使答案通常极其微妙，甚至是相互矛盾的，它们在仪式中，观念被具体化并试图达到一致的爱与恨、生与死、自然的与文明的。甚至，在一种音乐文化内音乐观念的答案也随着时代的变化而变化，如今天的民间团体对中

世纪基督教观念就可能误解。

2）音乐的美学

什么时候的歌声是优美的？它什么时候用于优美地歌唱？什么音质是愉悦的，什么音质是刺耳的？音乐家们如何穿戴？一次表演持续多长时间？再则，不是所有文化在“什么是合适的”以及“什么是优美的”这种审美问题上是一致的。有些美国人认为中国戏曲的演唱过于提高嗓子以及矫揉造作；同样，有些中国人认为欧洲歌剧美声的唱法是不正确的及不能令人愉悦的。由此，各种文化由对音质的表演实践的偏爱形成了它的特征。所有这些就是审美辩别力。

3）音乐的语境

音乐在何时演出？是否经常？在什么场合？同样，各种文化回答这些问题是不同的。在当今世界，各语境都存在着按键开关盒式录音机或便携式CD机，所以，现在很难想象旧时所有音乐是面对面的表演。我们的祖上必须唱或奏，旁听音乐，或在旁听时向邻者询问；他们不能从收音机、电视机、CD机、录音机或计算机脱离现实的声音中产生音乐。你如何倾听？在一百多年前，必须是直接聆听歌唱或乐队，那时，你肯定认为这是在你的生活中你能够听到音乐的惟一的时候！

4）音乐的历史

有关音乐历史的问题可以从特定音乐文化的圈内或圈外来提出。大多数音乐文化有“历史学家”或音乐权威，他们受过正式或非正式的训练。他们对音乐的兴趣使他们去思考和谈论他们自己的音乐文化，提出问题，书写答案。在一些音乐文化中，这种权威同时作为一位好的音乐家；但在另一些音乐文化中，人们不需要一个好的音乐家同时又是一个受人尊敬的历史学家。历史学家们也常常对他们自己文化以外的音乐有兴趣，他们经常发展某些理念解释音乐的差异。

当然，以上关于音乐观念的四种分类，即音乐与信仰体系、音乐的美学、音乐语境和音乐历史，它们之间也有交叉。在大多数音乐文化中，“好的”音乐是紧紧联系于“优美的”音乐以及发生在适当的语境中，但出于方便，我们常常把它们分开。

音乐文化个性的差异通常在某种程度上是取决于它们的音乐观念。拉格泰姆、爵士乐、摇滚乐和说唱乐（Rap）是在过去变革时代出现的。它们渗入（或现在仍渗入）某些美国人的文化观念，并产生某些对抗。这些对抗基于某些审美观念（这些音乐被认为是大声的，噪音很大）和语境（这些音乐被认为是联系了生活方式，涉及自我麻醉、暴力、自由之家、激进政治等等）。当音乐文化中存在小的分支文化时，我们把它称为亚音乐文化。事实上，大多数音乐文

化都能分成几种亚音乐文化，某些还相互对立，如古典音乐与摇滚乐、圣赞歌与舞乐和酒歌相对立。有时亚文化相互交叉：明尼苏达教堂的赞美诗的演出就涉及地区（中西部地区的上层人）、种族（德国人）和宗教（路德教派），所有这些都是亚音乐文化。那么，你所最强烈认同的是什么亚音乐文化？你讨厌什么？你的喜好是基于语境、美学，还是信仰体系？

2. 音乐的社会组织

社会组织涉及如何对人群分界、分类，以及社会阶层自己的分界与分类。在任何音乐文化的人群中，音乐在观众和表演总的分界是不平衡的，某些表演是经常的，但另一些是很少或分文不给。由于年龄、性别的差异，儿童、妇女、男人、老人唱不同的歌并有不同的音乐体验，种族、民族和工作群体也唱他们自己特定的歌曲，各群体可以设计这些歌曲具有的音乐作用。所有这些设计事项必须联系音乐文化的社会组织，它们也基于音乐文化的音乐观念（如前所述）。我们可以问："它是什么，如（在这样和那样的音乐文化中）少女、都市职业女性以及居住农场的德裔乡村祖母喜欢体验什么音乐？"在本书后面的章节中，我们可以看到部分音乐家的传记或自传，这些个人体验音乐如何不同以及在他们生活中音乐扮演了什么角色，都使我们感兴趣。

有时，在群体和增加通常的文化活动中，音乐行为分层与社会的分层是相似的。例如，当非洲俾格米人歌唱时便作为一个群体，他们把各声部编排成一个复杂的、很好的整体。研究者洛马克斯指出，合作表演作为俾格米人的象征，他们强调在生活其他范围内的协作配合，就像日常的工作。

另一方面，音乐有时成为主要文化个性的衬托，特别是在节日期间，或者生活圈内的重要活动（仪式、婚礼、葬礼等）。当音乐在这些场合演奏时，在此文化附和的人们更为重要。事实上，许多音乐文化有指定的阶层音乐家，社会也承认他们的力量。甚至有时观望他们工作的魔力。音乐社会组织最重要的两个特征是地位和角色：在音乐文化中音乐创造者的声望，不同角色所指派的人。本书中的许多音乐状况都依据这些基本社会组织方面。

3. 音乐的曲库

曲库是预备表演的蓄存，一种音乐文化的曲库是我们认为的什么是"音乐本身"，它由六个基本部分组成：风格、体裁、文本、作品、传递和身体动作。

1） 风格

风格包括联系音乐声音本身组成的各方面：音的各要素（音阶、调式、旋律、和声、调音体系），时间的各要素（节奏、拍子），音色的各要素（音质、乐器音色），声音的紧张度（响亮的和柔和的）等。所有这些都依据于音乐文化的美学。

总之，风格和美学创造一种属于群组自身可识别的声音，肯塔基东南部旧

教的浸信会更喜欢他们自己的圣歌，而不喜欢邻友浸信会的圣歌，他们认为其他浸信会的歌是“没有他们自己的”。而对于肯塔基东南部以外许多人来讲，这些歌曲的声音都是同样的美妙。那它们是同样的吗？不是每一个群组的人都能识别自身音乐的。圈外人学习浸信会的音乐需要知道他们应在何处、何时认识不同教派浸信会不同，才能指出歌调与音乐的不同。

2）体裁或类型

体型可视为曲目范式的构成，如像“歌曲”和文化的不同的分支（如摇篮曲、圣诞颂歌、婚礼歌曲等）或许多器乐和舞蹈类型的音乐（如捷格舞曲、苏格兰舞曲、华尔兹等），大多音乐文化都含有各种体裁，但它们的术语不全是与其他音乐文化的术语相符的。在非洲尼日利亚民族的鲁巴中，有权力的国王、首领聘请赞歌手为他们唱歌，这种赞歌称之为犹里克。虽然我们可以用相近的英语名称去称呼它们（圣赞歌），但在当今欧洲或美洲中没有相等的体裁存在。

3）文本或内容

一首歌的词作为它的内容而著称，任何带有词的歌曲都是一种贯穿着两种非常不同的和深奥的人类交流的体系：语言的和音乐的。有词的歌曲是这两种体系的一种临时集合，出于方便我们可以看到它们各自的存在。一方面，每一文体有它自己的历史，有时单个文本有几种不同相关的旋律；另一方面，单一的旋律可适合几个文本，在布鲁斯音乐中，文本与旋律形成各自独立，但又像歌手的愿望是对偶的。歌曲（语言和音乐结合在一起）是种可识别的，按他自己的方式情感地有力地结合成整体，任何人在国外突然听一首熟悉的家乡歌曲就能知道这种交流体系影响是如何有力量。

4）创作

音乐是如何进入一种音乐文化曲库的呢？音乐是由个体还是群体创作的呢？它是固定的还是在预定限制中变化的呢？或是在其中自发地即兴创造？即兴表演吸引着很多音乐人类学家，我们也不能预定它。《音乐世界》一书的第三、四、六章研究了非洲、美籍非洲人和南印度音乐的即兴表演，或许，在更深层次上，我们鼓励即兴表演，不是因为它所包含的技巧，而更多的是因为我们认为它是人性自由的例证。创作也与社会组织紧密相联系。音乐文化具有一种特定的创作阶层，或者任何人都能创作音乐。创作联系着音乐的观念：某些音乐文化将音乐分为人作的歌，歌曲被界定为由神、动物、其他非人类创作者到人的创作。

5）传承

音乐如何被习得，又如何由一人传给另一人，由一代传给下一代？音乐文化是依赖于正规的教学吗？如像南印度是这样的吗？它必须要有一个正规的记谱法体系吗？它是正规教学过程的音乐理论体系吗？有多少音乐文化是正

规地学习还是模仿？音乐通过时代在变化吗？如果变化，为什么变化，如何变化？

某些音乐文化传承音乐通过师徒关系并持续整个生涯，师傅成为家长，像教授音乐一样也教授价值观和伦理观，在这种情况下，音乐实际成为一种“生活的方式”，徒弟“献身”于他们师傅所象征的音乐。在另一些音乐文化中，同有正规的教学，它鼓励音乐家从观察和聆听去学习，时间通常是数年，在这种情形下的音乐家庭中成长是极其有效的。当曲目传承主要通过示范、模仿和用记忆表演时，我们说音乐传承是以“口传传统”，比起那种联系确定的写作总谱的音乐，音乐口传传统在过去的时空中显示出更大的变易。

6）身体运动

身体活动伴随着音乐的整个领域。演奏乐器、独奏或合奏都包含着创造声音的身体活动，但它也存在着由特定的文化产生的身体活动与音乐音响不可分离的状态。它就是音乐完全实在地引动着人们舞蹈，而身体活动是表演的最基本部分。如何附加身体动作？对于摇滚乐队的表演，不能没有他们音乐反应的身体运动，在运用这些运动方式上，听众知道他们的情感所在，如新浪潮摇滚乐队就是如此，乐队就像是电视节目的机动安排的想象。在每个文化的曲目中，音乐在一种或多种方式中都联系着身体活动。

4. 音乐的物质文化

物质文化，涉及到实体、物质的“东西”——物质对象，它是可以看到、拿着和使用的，是一种文化产品。考察一种文化的各种工具和技术能告诉我们该群组的历史和生活方式，同样，研究音乐物质文化能有助于我们理解音乐文化。大多数音乐物质文化个体的“东西”是音乐的乐器，我们不能听到我们人类 1870 年以前的任何音乐表演的实际音响。当留声机发明前，我们所依据的音乐文化的重要信息没有了过去的音响和它们的发展。我们有两种证据：乐器的保存有它的完整性，如古代幼发拉底竖琴已有 4500 年的历史，乐器图画存在于艺术作品中。通过对乐器的研究，如在绘画、文档和其他资料中，我们能探究从近东到中国上千年以前的音乐的流动，或许多能显示出近东地区传播影响欧洲在交响乐队中大多数乐器发展的成果。

我们对当今音乐文化提出的问题是：谁制造出乐器，它们是如何传布的？乐器制造者与音乐之间的联系是什么？当代人的音乐趣味和风格除旧时代人的音乐外，它是如何反映在乐器和它的演奏上的？

书面乐谱也是一种物质文化，学者们曾经界定民间音乐文化是人们口耳相传，而不是通过印刷的，但研究表明，口头与收发室方式在欧洲和英国、美国过去的几个世纪中是相互影响的。印刷的乐谱限制着音乐的变化，因为它对任何歌曲的演唱都倾向一个标准，但在鼓励人们创作新的和不同的歌曲时又

是矛盾的。布隆森观察到民歌文化创作新的和不同的歌词的记忆，失效之处在抑制了人们主旋律变化的兴致。此外，当乐谱广为传播时，具有阅读乐谱的能力对音乐家和整个音乐文化带来了一种影响深远的效果。

音乐物质文化更为重要的部分应该单列的是：电子媒体的冲击——收音机、录音机、录音盒带、迪斯科音响、电视和录像带，以及交互电脑的规则或节目形式来表述的音乐文化，按我们的要求去说去唱。这是“信息革命”的所有部分，是和19世纪工业革命一样重要的20世纪的现象，这些电子媒体不限于已经现代化的国家，它们已经影响到全球的音乐文化。[①]

第二本有代表性的世界音乐教材是1999年出版的远程教学的电视课程的世界音乐教材（十二章），教材拓展和深化了配套电视节目系列《探索音乐世界》，节目共分十二集，它的编写特点不是以音乐人类学家个案或世界地域或地区来分集的，许多音乐人类学家、音乐家和音乐教育工作者参与了讲解和接受采访。如著名音乐人类学家马克·斯洛宾（前美国音乐人类学学会主席）也参与了此项教材的设计，整个电视系列的教材都贯穿了音乐人类学学科的理念和实践。现简介如下。

《探索音乐世界》的导言首先就将音乐根置于人类现实的社会文化语境中，指出：研究音乐就要研究人、社区、历史、政治以及舞蹈，同时，也要研究音乐的风格、形式和乐器。导言中讲到：

事实上，音乐在每个人类社会中扮演着重要的角色。像语言一样，音乐似乎是我们“物种种属”的特征之一。这是否意味着在人类生活中，音乐与语言一样重要呢？

也许有些读者觉得这是一个奇怪的问题。语言的实用价值是显而易见的，但现代社会中许多人把音乐看作一种奢侈或一种装饰：有则最好，但并非绝对必需的东西。如果真是这样，为什么即使是仅能维持最低生活的社会也把宝贵的时间和精力花在音乐之上？为什么在全世界各种社会的宗教、政治表达、工作以及娱乐中，音乐被认为是其中基本的、强有力的部分？在某种程序上把音乐作为文化来研究的音乐人类学正是要探索这些问题的答案。这不是简单的探求，因为它涉及到按他们自己的观点交流文化。尽管音乐似乎存在于每个社会中，但它的意义、功能和角色是不同的。有时，甚至“音乐”一词就成问题。英国音乐人类学家J.布莱金写道：“音乐人类学家们要学的第一课就是：懂得音乐即是一种社会事实，又是多媒介的交流。许多社会并没有表示‘音乐’的词语，在概念上也把它与舞蹈、戏剧、仪式或服饰分开；甚至当音乐被看作是思想与行动的一个特定范畴时，定义它的方式

① 管建华：《世纪之交中国音乐教育与世界音乐教育》，南京师范大学出版社，2002，第54—70页。

以及认定不同特征的重要性的方式也是不同的。”

作为本书作者的音乐人类学家们认为音乐——它的创造、接受甚至它的定义——是植根于文化之中，它与人类生活的其它任何领域一样，因文化的不同而不同。如布莱金一样，我们相信音乐人类学是“一种在演奏的语境中，以及在作曲者、演奏者、听众带到他们称之为音乐语境的思想和技巧的语境中，理解所有音乐和音乐制作的途径。”这一途径使学生在文化中去理解和欣赏声音、音乐的理念和意义。

第一章：声音、音乐与环境。频率、振幅、时值及声波的音色作用于我们的耳膜，给了我们音乐。但要拥有意义，这些声音必须经过组织，以在一定的范围内沟通与影响人。世界上每一种文化均有某些音乐传统。但是，尽管音乐似乎存在于每个人类社会，它的意义、形式及功能皆因文化的不同而不同。本章我们将以“什么是音乐”这一问题开始，探讨音乐作为文化的一个重要组织部分。接着，我们考察声音以及所有音乐的潜在自然法则，以理解音乐是怎样产生和感受的。最后，我们考察语境的重要性、音乐与社会及物理环境的关系。

不同文化音乐的意义是什么？该集节目从音乐的正弦波界定，到诗人的隐喻，以及文化环境对音乐差异的影响。如波西尼亚人的钢戈(Ganga)和比卡拉(Becarac)歌唱、图文人(Tuvan)的喉音唱法、爱尔兰音乐、西部非洲音乐、千里达岛(Trinidadian，原为英属西印度群岛之一岛，在委内瑞拉之东北，1962 年成为千里达岛——托贝歌共和国之一部分)的音乐、日本的音乐、西方的室内乐、爵士乐和摇滚乐。

第二章：音乐转化的力量。本章揭示了音乐作为文化的一个组成部分的非凡力量。对于源于许多传统的音乐，要将它和宗教、礼仪、工作、娱乐和政治联系起来研究。音乐不仅是引发情感、记忆和快乐的社会表达的一个重要方式，而且在很多方面促进这些转变的发生。

音乐能给发宗教的信仰，作为战争独特的预示，推动工作，刺激热情。如在纳米比亚和博茨瓦纳的康(Kung)族音乐治疗功能的仪式、传统希腊婚礼的伊皮娄特(Epirote)音乐、现代摇滚乐、黑人福音音乐以及各种民间音乐都显示出音乐改变生活的力量。

第三章：音乐与记忆。音乐和记忆就像个体与集体的关系一样紧密联系在一起。记忆告诉我们是谁，而音乐是唤起记忆最有力的工具之一。音乐帮助我们回忆一些概念和事件，并且给我们提供一个特殊的难以忘怀的场景。同味觉与嗅觉一样，音乐为记忆提供了一条捷径，使我们偶尔从精神上回到过去的时代。在多种文化中，音乐使我们想起人类有着共同的历史和信仰，同样也可以通过典礼或宗教仪式与过去联结起来构成社会的同一。

正如音乐可以帮助记忆一样，记忆也同样服务于音乐。记忆允许我们重复、再现那些悦耳的演唱、演奏、演讲或音乐创作。本章主要关注的是在世界多种文化

中,音乐被个体和集体作为记忆的对象和工具的作用。

音乐活生生在连接着过去,音乐让我们回忆过去,通过我们现在参与的表演去赞美我们不同文化的遗产。西部非洲的格里欧兹(Girost)音乐、澳大利亚瓦摆里(Walbiri)人的音乐、爱尔兰和阿马拉契亚的民间歌手、早期音乐的现代从业者向我们显示,音乐过去如何存在并重现在今天。

第四章:传承,习得音乐。学习文化传统的过程就是对文化传统继承的过程,而且这种适应过程从我们出生时就开始了,音乐文化的传承包括听摇篮曲、唱童谣、听收音机、以及唱“生日快乐”歌等我们生活中各种非正式音乐经历的总和。伴随着这些非正式的传承,音乐的传统也有其正式的学习方式,比如学徒、课程、班级以及学校里面的学习等。社会和科技的改变导致传承过程的改变,音乐习得在二十年经历了深层次的变革。音乐习得在当代世界包括三种媒介:口头、书面以及电子的。从遥远的乡村到城市中心,这些媒介在复杂的新文化网中相互影响、相互作用。

在这一章我们来开始探索研究各种各样当代音乐文化背景下的传承现象,包括西方和北印度的古典音乐,波斯尼亚高原民歌、爱尔兰传统音乐,爵士乐和摇滚乐等。

第五章:节奏。本章节为我们提供了有关节奏方面的介绍,当演奏音乐时,节奏被视为窗口和表演中的一种持续的要素。因此在音乐中节奏要素伴随着声响模式而存在,并使声响模式更为生动、复杂。与此同时,节奏就也可以视为一种更小的模式和持续要素,例如它令旋律节奏更加流畅,它令不同的部分更为协调。总而言之,节奏构造着音乐,并赋予音乐更鲜活的生命力。节奏可以是自由的,这时的自由节拍可以令表演者不受限制,尽情地演唱,舒展地弹奏,然而,节奏更是旋律性的,它是一种有规律的律动和打拍,这种打拍包括我们击掌或跺脚等形式。节奏,通常被安排在重单音或无重音的地方,正如它出现在欧美的古曲与流行音乐、北印度人和爪哇人的声音之中一样,在非洲的音乐中,节奏在不同的音乐元素间创造了更为复杂的折子组织。

通过我们的身体显示时间运动,节奏对各地音乐形式和世界范围的各舞蹈传统具有特别的关系,该集通过美洲行进中的乐队、北印度的塔拉(Tala)、日本的尺八传统,西非鼓乐和古巴黑人的舞蹈音乐,考察节奏如何构成音乐。

第六章:旋律。在这一章,我们将关注旋律的特性,音乐中的“歌唱部分”。我们最早的音乐记忆力通常是一些关于通俗歌曲的简单曲调如基督圣咏或儿歌。当你把歌词去掉时,剩下的就只有旋律了。音高、演唱或演奏时声音的高低,是旋律形成的原始材料。单调或者曲调,将音高排列成序,就形成了清楚的轮廓和节奏。

每一种音乐文化都有它自己组成旋律的方法。在一些文化中,形成旋律的规则是不能言传的,只能通过耳朵听及大家之间的交流来学习。在其它文化中,旋律

系统已经发展成为一种复杂、明确的音乐语汇，供理论家和实践者讲座。在这章中我们将向大家介绍音乐家创造和思考不同文化中旋律的一些方法，如欧洲古典、阿拉伯、爱尔兰、北印度音乐传统。

第七章：音色，音乐的色彩。这一章介绍了音色（或称音乐中的乐音色彩）的概念。在这个地球上，丰富多彩的器乐曲和歌唱传统创造了令人惊奇的音乐种类。特定乐器和噪音的音色质量受各种各样因素的影响，包括发声方法、乐器构造、演奏技巧和美学基础。本章探索了发声方法并主要介绍不同文化中的各种乐器。另外本章还对图瓦、波斯尼亚、爱尔兰和西方古典传统噪音音色进行了比较。

第八章：织体。织体决定了如何把音乐组织成一个或一个以上同时发音的声部，以及这些声部是怎样相互联系起来的。西方音乐学者把音乐织体分成四个主要的类别：单声部音乐织体、支声织体、复调音乐织体、主调音乐织体。虽然全世界的音乐家和作曲家并不全以这些术语思考，但是这四种分类可以用作所有音乐中讨论织体问题的起点。不同声乐和器乐的方式集合在一起产生整体的音响，规定音乐自身的织体。该集节目考察了日本尺八音乐传统、千里达岛钢鼓乐队、波西尼亚钢戈(Ganga)、西非打击乐、现代澳大利亚合唱音乐中的织体。

第九章：和声。本章简要介绍了西方和声系统的基本特征和它源自西方中世纪宗教音乐的发展的编年史。同时也描述了西方和声技巧在非传统音乐比如民间音乐和爵士乐中的运用。和声的根本特征是其谐音，这无论是在西方还是非西方传统音乐中都可以听到，比如中非的安比拉琴。但一些传统却与之背道而驰，它们的和声对于“门外汉”而言听起来不和谐。

当两个或更多的乐音放在一起发响，和声便产生了。这种音高的相互关系，世界各地存在极大的不同的方式，该集节目分析了爵士乐、室内乐，波西尼亚的钢戈(Ganga)以及男声四重唱中的和声。

第十章：曲式，音乐的定形。一位作曲者或即兴表演者是如何做到在相当长的一段持续时间中牢牢抓住听众们的注意力？又是什么使得一个作品或一个节目具有整体性、连贯性或统一性等意义？在这一章节中，我们将探究音乐的具体曲式和组成部分，特别指音乐如何在时间进行过程中建构和成形。曲式的建立涉及到一个作品或表演的节目中所有音乐元素的组合与管理，包括了音乐的节奏、旋律、力度、织体、音色，以及它们之间彼此紧密结合的方式。在任何一种文化中，音乐都被特有的原则所统摄。这些原则安排了标准化的形式，决定了什么成分会被使用而出现在音乐作品中。因此，作曲者与作品的创造性便反映在他们如何使用这些标准化形式来呈现他们个人的表现特点。

该集节目中传统西方的奏鸣曲、即兴爵士乐背后的蓝图、传统日本音乐的叙述结构、西非音乐和美国福音音乐的呼应形式、爱尔兰小提琴曲调形式证明了音乐曲式中世界广泛的差异性。

第十一章:作曲者和即兴演奏者。在这一章中,我们考察了作曲者和演奏者是如何创作音乐的。我们观察了来自不同文化的作曲家和即兴演奏家创造作品和演奏作品的方法,并观察了他们的训练过程以及所利用的各种音乐资源。我们还讨论了在这种文化中作曲者和即兴演奏者所担任的角色。有创造性的音乐家们通常把各种具有个性特征的形式、模式和风格合起来作为原始的创作素材,他们通过这些素材创作出自己独特的作品和演奏出具有个性特征的即兴作品。伴着每一个新的有创造性的活动,作曲者和即兴演奏者把他们自己作为一个个体与传统密切联系起来。

怎样才能称为作曲家和即兴演奏家?他们有什么不同?固定因素和新的变奏怎样结合。该集节目考察了美国摇滚乐、北印度古典音乐、西方古典和西方当代音乐、爵士乐和阿拉伯古典音乐。

第十二章:音乐与技术。本章探究音乐与技术的相互关系。我们知道音乐一直离不开技术,技术使人的才能得以拓展。本章有如下一些主要观点:乐器增强人们运用旋律和节奏的能力,以及还充满深厚的文化意涵。扬声技术扩展了我们的听力,录音和录制技术使我们能够存储和反复聆听音乐演出,是对我们记忆的增强,也是对我们所处的时空位置的延伸。本章结尾介绍了一些电子乐器和录音室技术的发展,它们为有创造力的音乐家开创了广阔的发展空间。

新的乐器种类和新的电子媒体的销售是技术突出的结果。技术如何影响音乐?在该集节目的考察中有长笛的实例研究,有发展中的录音技术和作曲技术以及作曲家、音乐家、编配者、指挥者集于一身。[①]

第三本有代表性的音乐人类学家的世界音乐教材是B.内特尔主编的《世界音乐概览》,它的写作特色是按地区性的概述,并纳入了当代民间音乐传统音乐与流行音乐之间的关系。在该书的绪论中,作者将当代音乐人类学的观念作为学习世界音乐观念的基本假设,如相对论观点;世界音乐是各种音乐集合体;音乐模式;音乐世界性;音乐的变迁,传播与历史。以下摘引"相对论的观点"和"世界音乐是各种音乐集合体"。[②]

相对论的观点:

> 如果《费加罗的婚礼》属于一部音乐巨作,那一定是因为它满足了消费者——欧洲和美洲的歌剧听众——某些标准:它是一部极其复杂的作品;其结构具有内在的逻辑;有丰富的和声对位,几条同步进行的旋律既独立又统一;

---

① Faculty Manual, *Exploring the World of Music*, by Educational Film Center, Pacific Street Films and the Annenberg/CPB Project, 1999.

② Nettl, Capwell, Turino, Bohlman, and Wong, *Excursions in World Music*, 2003.

作曲家展示了创作特别适合人声、乐器和乐队才能，以及将歌词与音乐融为一体的天赋；该作品传达了独特的社会和超自然的讯息，等等。如果应用这些标准去评价异域文化，会使我们很快作出结论：西方音乐是最好的、最伟大的音乐。但是，按印度一位按照旋律和节奏规则即兴演奏音乐的音乐家的观点，《费加罗的婚礼》中的表演者可能会表现得不太好，因为他们必须准确地再现现有的作品，必须依赖音符使自己避免跑调，因此，他们几乎没有创新的机会。一位美国本土人认为：歌曲是人类心灵沟通的方式，他可能对巴赫音乐中的对位法感到惊奇，但是他也可能认为："好的"或者"更好的"（或者"无价值"）音乐的概念都是毫无意义。西非打击乐乐队中的演奏者可能觉得《费加罗的婚礼》的旋律和和声结构很有趣，但其节奏却过于简单。作为学习世界音乐的学生，我们不能调和这些不同的观点。我们采取相对论的观点，情况就好多了。

我们——本书的作者（音乐人类学家）——认为：每个社会都有与其文化相适应的音乐体系，尽管我们可以根据文化的结构和对他们进行相互比较，但是我们要避免在定性判断的基础上做出这些比较。相反，我们赞成：一个社会以其自己的标准评介自己的音乐作品。在美国社会，我们理所当然地认为音乐是愉快的听觉体验；在别处，音乐的最终目的也许会大不相同。我们希望将每种音乐作为其文化的一个部分来理解，并且，我们承认，为了拥护其社会体制，反映其社会主要的价值观念，任何人类社会都要创作其独特的宗教仪式和文化活动所需要的音乐。

世界音乐是各种音乐集合体：

我们把世界音乐看作是由一群各种各样的音乐组成的。每个社会都有它的主流音乐，其社会成员以一种共同理解形式——通过他们的语言交流——来认识自己的音乐并对其做出反映。但是，正如语言之间互相借用外来语一样，各种音乐也互相影响。的确，由于大众传媒，互联网以及广播，电视和CD唱片促进了全世界的交流，世界大多数的人都能听到与自己音乐元素相同的流行音乐（也许大多数人都至少懂一点英语，并使英语成为自己语言的组成部分）。正如一个社会有时会用一种语言取代另一种语言一样（1066年诺曼入侵之后，盎格鲁撒克逊人学会了中古英语，以及哥伦布到达美洲之后，南美的土著居民开始学习西班牙语），一个地区的人们可能停止使用自己的音乐传统而取代于另一种音乐传统。有的个人和整个社区都是使用双语；北美许多土著居民就是如此。同样，许多美洲土著社区都有使用两种音乐的传统，他们既使用传统的美洲土著音乐，也使用西方音乐，只是用途不同，把两种音乐都视为自己的文化财产。

> 我们视每种音乐为一个系统，从这个意义上说，系统的任何一个组成部分发生变化，都会引起其余部分的变化。因而，如果一个亚洲的社会开始使用西方的钢琴演奏其传统曲目，那么这种音乐在旋律及和声方面会发生变化，因为许多技法（例如：演奏和弦）在古老的乐器上是难以演奏，但是钢琴却很容易做到。钢琴的引入也会导致演出环境的变化。比如，设想一下由街头巡回演奏，要是把风琴放进音乐厅，这种音乐应该是什么样、应该如何演奏，也会发生根本上的变化。或者，将以符号记录的音乐引入一个靠聆听、口传心授所有音乐的文化以教授学生训练，如练习曲，其目的一直是教学生即席演奏，这样能够逐渐使音乐家们增进音乐家对演奏的复杂音乐作品的敬意，因为这些作品非常好地用音符传承下来，但却降低了他们即席演奏的兴趣。

从以上音乐人类学家所编著的三部世界音乐教材来看，它与我们现在中国的音乐学院系统中音乐基础概念学习的维度有很大不同，它已经显示了一种世界多元文化音乐的世界观，正如前面所言，它实现了音乐教育的“哥白尼式”的革命，将音乐以欧洲为中心转向了太空时代的“世界多元文化教育”为中心。这也是音乐人类学家在世界范围长期辛勤研究工作的结果，它为世界音乐教育未来发展奠定了坚实的基础。

第十六章　后现代思想与音乐人类学

宋　瑾

20世纪后半叶以来，音乐人类学大量吸取了后现代思想，因此使学科自身得到重大发展。“文化价值相对论”、“多元音乐文化”、“局内人—局外人”、“主位一客位”等等，这些概念符合后现代、后殖民批评等思潮，而且适应新时代的政治、经济和文化的错综复杂的关系。如果没有将音乐人类学和后现代思想联系起来，就难以了解该学科的变化和发展，以及它面临的问题。

第一节　反本质主义与音乐观

1. 反本质主义思想

音乐人类学的音乐观与后现代思想中的反本质主义密切相关。反本质主义否定“音乐”具有普遍性通用概念，而音乐人类学在发展中（通过大量的田野作业）也逐渐认识到不同文化的“音乐”是不同的。前者是对传统哲学的反思，后者是对各文化中的音乐的考察概括。二者殊途同归，因此音乐人类学很自然地应和或吸取了反本质主义的哲学观，以此作为本学科对音乐的基本看法，也就是学界认同的复数形式的“音乐/Musics”。

反本质主义的后现代哲学思想是在对传统哲学的反思中产生的。

西方人最早的发问形式是：“世界是什么”。西方古老的哲学确信：世界是确定的，事物存在着不变的本质；人的认识能力是无限的，可以认识到事物的本质；人的语言能力是无限的，可以将认识到的本质表达出来。这样，事物本体的“本质”，人认识到的“本质”和人用语言表达出来的“本质”，这三者是同一的，彼此之间可以打等号。到了巴洛克时期，随着科学的发展，人们开始意识到自己的认识能力是有限

的，人类并不能认识世界的全部，发问的形式变成“我所知道的世界是什么”。但是人们仍然认为语言可以胜任表达认识到的本质的任务，也就是说，凡是认识到的，就可以用语言表达出来。这样，西方哲学就从本体论转向认识论。到了 20 世纪，人们发现语言的能力是有限的，许多争论不休的问题，根子在语言表达上。于是发问的形式变为“我所表述的我所知道的世界是什么”。这被学界称为“语言学转向”。

20 世纪 50 年代以来，后现代主义哲学逐渐明晰起来，它反对传统哲学的本质主义，反对形而上学宏大理论，强调事物的流变、差异和不确定性。这种后现代哲学思想得到了自然科学的支持。例如哥德尔的“不完备定理”、波尔的“互补原理”等。前者是数论领域的革命性成果，后者是量子力学的“暂时平息争端理论”。数论是数学的基础，长期以来，数学家力图证明数论系统兼具一致性和完备性。所谓“一致性”就是系统内部各定理之间没有矛盾，所谓“完备性”就是系统内部各定理充分自洽，换句话说，就是能够自圆其说，没有缺口。但是经过几代人前仆后继的努力，依然无法获得这样的证明。到了 20 世纪，数论专家哥德尔采取“以毒攻毒”的办法，用类似悖论的方式证明了以往理想的不可能性。其证明过程非常复杂，迄今只有少数几个数论专家重复过他的证明。但是结论却很明了：如果一个系统是完备的，其内部就会有悖论；如果要解除悖论保证系统的一致性，那就需要引进新的定理，而这一新定理本身却是不可判定的。也就是说，一致性和完备性不可兼得！鱼和熊掌不可兼得！后现代主义因此反对大一统的整体理论，即传统哲学的形而上学体系，认为那是本质主义的思维结果；即便可以建立，也仅仅是一种理性的理想，而实际上在逻辑上就难以自圆其说。以往这种真理体系的“圆”所留下的缺口，曾经由“理式”（柏拉图）、“上帝”（中世纪神学）、“理念”（黑格尔）等填补，但是这个位置上的东西本身是“不可判定的命题”，因此传统哲学体系即便具备一致性，也无法拥有完备性。作为逻辑起点，传统哲学中的“不可判定命题”只能是“阿基米德点”，在思维的“太空”中是虚妄的。

量子力学领域曾经出现“波粒二象性”之争。科学家发现对某些基本粒子的观测，在某种手段下显示为波，在另一种手段下则显示为粒子。而“波”和“粒子”在经典物理学中是不同的东西。这一现象的发现触发了科学哲学的争论，最后波尔提出“互补原理”暂时平息了争端。这场争论促使哲学家进行反思：以往认为事物的本质只有一个，或者说，根据一种本质来判断一类事物。所谓“本质”，就是一个事物独有的、区别于其他事物的基本属性。一个事物的本质是确定该事物之所以是这个事物的基本尺度。“波粒二象”则对传统哲学的本质主义提出了挑战。它指出“存在物”不是“对象”；一种存在物在不同的关系中是不同的对象，具有不同的“本质”。波粒二象如此，音乐也如此。例如音乐和人可以构成不同的关系；在不同的关系中，它是不同的对象。在审美关系中，它是审美对象，人是审美主体；在认识关

系中，它是认识对象，人是认识主体；在功用关系中，它是功用对象（工具），人是功用主体（使用工具者）。

此外还有测不准原理、混沌理论、协同学等，这些自然科学理论都为反本质主义的后现代思想提供了重要资源。

传统哲学围绕某种意义中心建构封闭结构。形而上学宏大体系就是这样的结构。针对结构主义的这种中心性和封闭性，后现代的解构主义强调非中心的开放结构的合理性。法国的利奥塔是向整体论开战的核心人物，德里达则是解构主义大师。这些理论在专业音乐创作中的体现就是偶然音乐、环境音乐、概念音乐、行为主义音乐、复风格音乐、广场音乐、数字化虚拟音乐、多媒体音乐等等。其特点是无序、无中心或多中心、不确定、反人工或超人工、超听觉等等。而音乐人类学则从中看到民族音乐的多元性、即兴性、超越音声、即时即地性等等。

在解构主义看来，符号的能指和所指之间是断裂的。例如你无法用语言说清任何水果的滋味；无论怎样说，说出来的"滋味"都和滋味本身不等同。也就是说，在言说过程，水果滋味是不在场的。中国早在先秦时期就有否定语言能力的言论，如老子就说过："道可道，非常道"。意思是，"道"是可以说的，但说出来的已不是原来的"道"了。当然，后现代思想和道家思想不同，前者否定一切本质主义关于世界的看法，否定确定不变的所谓"意义"、"本质"、"中心"、"本源"、"真理"等。音乐人类学有学者也提出不同传统文化中的音乐概念的不同，没有共同的本源，也难以确定有什么共同的不变的本质；在某种传统文化的历史中，音乐概念也是变化的，不同时期的"音乐"所指也不同；在相同传统文化的不同社会阶层或不同社群之间，人们心中的"音乐"也是不同的，或有差异的。反对本质主义思维方式，对艺术来说意味着对"艺术作品"的解构，也就是说，艺术主要是行为的过程而不是行为的结果。详见后述。

建设性后现代主义哲学采取"小型叙事"的方式来复活传统哲学。美国的罗蒂是代表人物，他在《后哲学文化》一书中提倡在边界清晰的范围内思考问题。也就是说，先确定人们能够把握的范围，再认识其中的事物。在这样的范围内，传统哲学可以复活。就像牛顿力学一样，即便在出现了爱因斯坦相对论之后，只要物体运动速度远离光速，那么质量 m 基本上还是常数，原有的公式都能成立。

2. "音乐"何谓

在音乐人类学中，"音乐"一词往往和普通音乐学的含义不同。前者视其为"文化"，后者视其为"艺术"。更重要的是，音乐人类学和后现代主义一样，认为在世界各种不同的文化中，"音乐"并没有传统哲学思维中的所谓统一的"本质"，也没有世界范围的普遍性音乐概念。实际情况是，就已知的范围而言，有的地方方言中有和"音乐"对等的词，却不一定有相同的所指；有的地方方言中没有和"音乐"对等的词，当地却有和今天我们普遍理解的音乐相应的现象。例如非洲某些民族的"音

乐”包含鸟鸣，对欧洲人来说那不是音乐；有的民族的独弦琴发出“嘭嘭”的声音，在中国农民听来像弹棉花而不是音乐。总之“音乐”在不同文化那里有不同含义。不同民族、不同社会阶层选择的音乐类别不同，难以概括出一个普适性的概念。以中国为例，目前的56个民族，每个民族都有自己的音乐文化，同一民族的不同地区又有不同的“音乐”。那么，有没有一种“中华民族的音乐”或“中国音乐”，它指什么、有什么共同的本质特征？能否概括出一个普遍合适的形态模式？从后现代角度看，答案是否定的。事实上至今也没有人能做出这样的概括。比如，“宫商角徵羽五声音阶”能否作为“中国音乐”的普遍形态特征？显然不能。因为它不能涵盖少数民族音乐，而且也不是中国地区独有的音阶，世界上还有许多民族如欧洲和北美(印地安)的一些民间传统音乐也有这种五声音阶。

音乐人类学认同后现代主义的观念，认为传统是一条河，一种文化常常和其他文化交流、交融，其中的文化物事是不断变化的，“音乐”也是不断变异的。“音乐”作为名称，在一种文化中靠指认来维系名称与所指的关系；只要指认的链条没有中断，那里的人们对什么是“音乐”便心知肚明，对“音乐”的理解不会出现问题。所有的音乐理解问题都是跨文化接触而产生的。在殖民时期，欧洲人初次接触非欧洲的音乐文化，按照自己的“音乐”概念去看待他文化中的音乐现象，从而得出许多今天看来非常错误甚至荒谬的结论，例如认为世界各地的音乐发展都遵循西方艺术音乐那种从单声部到多声部的进化轨迹，并认为许多文化中的音乐是“单声部”的，因而是原始、落后的。这种单线进化论观点受到了后来的人类学的批评。详见后述。

“音乐”作为概念，在不同文化中有不同的判断——是与不是，好与不好。对某些民族来说是音乐、是好的音乐，对另一些民族来说也许不是音乐、不是好的音乐。例如“宗教音乐”，在欧洲文化中是一种音乐，是实用音乐，审美价值不如艺术音乐。而在伊斯兰文化中，“宗教音乐”不是音乐；实用的音乐和审美的音乐作对比，前者是好的音乐，后者是不好的音乐。(参见《格罗夫音乐与音乐家辞典》“伊斯兰音乐”相关条目)此外，同一种文化内部，在不同的历史阶段和不同的语境之中，音乐意义也不同。例如在欧洲文化中，Music原来和上帝掌管艺术的女儿缪斯的名字有关，早期指所有手工艺，后来才专指听觉艺术。在中世纪，有的神职人员(如鲍埃修)认为音乐有三种，一种是宇宙的音乐，体现宇宙的秩序，一种是人的音乐，体现有信仰的身心秩序，一种是应用的音乐，即日常表演的音乐。前二者是高级的，但听不见，后者是低级的，可以听见的。从体裁上看，早期“音乐”主要指声乐，器乐仅仅是伴奏；文艺复兴以来，声乐和器乐逐渐并列，当时作曲家创作的乐谱，可以演唱也可以演奏；巴洛克以来，随着器乐的独立，后来的“音乐”主要指器乐。在中国汉族文化中，“声”、“音”、“乐”也被一些乐学区别开来，例如《乐记》，“音”是组织起来的“声”，而“乐”则是歌舞乐一体的综合活动。在一种文化中，同一时期的“音乐”在不同语

境中有不同意义。例如在南方某村地头听采茶歌，具有一定的意义；夜晚在村里，听老阿婆唱同一首歌，具有另外的意义；在城里，从音像制品中听这首民歌的改编曲，又有新的意义。这充分体现了后现代反本质的"关系哲学"观点——在不同的关系下，事物具有不同的对象意义。

3. 延展的研究对象

如上所述，音乐人类学视"音乐"为文化，它的研究对象并非作为单纯艺术的音乐。从"在文化中研究音乐"，到"音乐作为文化"，再到"音乐即文化"，都不把"音乐"仅仅等同于听觉艺术作品，而是延展到文化的更大范围。梅利亚姆提出"概念、行为、音声"模式，受到学界广泛认同。他的这个模式是将人类学的"观念—行为"模式加上"音声"而成的。这个模式突破了音乐学的"音乐"视点，与后现代对"行为"的强调相呼应。后现代思想中，艺术是行为过程而非结果。德里达指出，重要的是行为过程本身。俄国学者巴赫金也指出，民间狂欢节中的行为没有预演、没有导演，现场充满即兴性。这种不确定的、充满活力的行为，正是后现代主义所推崇的。音乐人类学的研究对象观与此相似。音乐人类学认为在某种概念或观念下出现特殊的行为，这种特殊的行为产生特殊的音声。这样，"音乐"的意义就不单是音声/作品本身的意义，而是延展到行为和观念的意义。这意味着音声不是研究对象的全部，音声是上述模式整体中的组成部分，其意义是整体赋予的。

行为具有过程的性质，行为也意味着某种结果。作为过程，行为包含了亲历的体验和意义。作为结果，是以行为为原因的特殊物化留存。后现代主义强调过程而非结果，例如德里达指出，"焚烧"的过程本身才充满体验的意义，而结果仅仅是"踪迹"或"灰烬"。音乐人类学的视点也从对结果转向过程。梅利亚姆指出："以前我们所关注的只是对事物和文化的识别——而现在我们对文化过程和文化环境的识别更感兴趣。"[①]梅利亚姆在这里说的恰恰和音乐人类学的研究对象的扩展相关。他说："很明显，在我们的领域中，所关注的问题也大为扩展了，这能使我们更好地去理解所采用的研究方法和学科的发展历史，尤其是我们应该研究什么和为什么去研究……我们已经稳步地朝着越来越广泛的问题去思考，不仅仅是作为一种风格去理解音乐，而且是把音乐作为一种人类现象去理解……音乐不仅仅存在于自身之中或独立存在，而是作为人类行为整体的一部分。"[②]后现代主义强调的正是在某种关系中探究对象的意义；关系不同，意义也不同，关系转变，意义也转变。"人类行为整体"就是关系，音乐在其中被赋予特殊的意义。这种行为的整体按不同概念或观念来确定各要素之间的关系。例如仪式活动、婚嫁活动、丧葬活

① 梅利亚姆：《民族音乐学：关于这一领域的讨论与定义》，载张伯瑜、王歆译：《西方民族音乐学的理论与方法》，北京：中央音乐学院出版社，2007，第1页。

② 同上，第2—3页。

动、喜庆活动、对歌交流、个人抒发心志或情绪等等，这些行为整体中的音声，具有不同的意义。如上所述，在不同历史阶段，每一种活动都因概念或观念的变异，引发不同的行为，产生不同的音声。这些都是音乐人类学所要研究的。这种对“音乐”的延展或扩展，使音乐人类学的研究对象具有多元性——不同文化有不同的概念、行为和音声，同种文化的不同历史不同环境，又有不同的概念、行为和音声。于是，音乐人类学的研究对象无论在空间上还是在时间上都是丰富多彩的。差异和变异是其根本特点，这就要求音乐人类学放弃传统哲学的“宏大叙事”，而采取后现代主义的“小型叙事”。

第二节　反中心主义与多元音乐文化观念

1. 反中心主义

后现代主义消解一切确定的中心：本质、意义、价值等等。中心出现在封闭的结构中，反过来说，封闭的结构必有一个中心。本质主义的形而上学体系是封闭的结构，具有某种人为确定的中心，受到后现代主义的批判。这种批判从哲学基础开始，影响到其它各个领域。受其影响，人们在对待社会、历史、文化等等也都采取反中心的立场。例如反政治和文化的霸权主义，拆除人为的社会、文化、艺术各领域中的等级制等。

反霸权主义是后现代思想中关于权力关系的价值倾向。这种权力关系表现在政治、经济和文化各个领域。后现代主义在价值观上强调的是平面化、并列性、平等性，反对一切形式的霸权中心。无论在哪个领域，一旦权力关系不均衡、不平等，便会出现权力中心，也就形成了垄断和霸权。历史上殖民主义是政治、经济和文化的三重霸权现象，形成了西方中心的世界格局。二战之后这个格局虽然有所调整，但是历史的遗留依然很显著并继续产生影响，西方中心主义依旧存在，由此引起“后殖民批评”的出现。在没有武力强迫的情况下，西方的政治经济势力依然向第三世界渗透，影响甚至支配它们；而原来的殖民地半殖民地依然沿袭历史惯性，主动或被动接受西方的控制，这便是后殖民现象。音乐人类学在发展中，自然而然地吸取了以后现代主义为基础的后殖民批评理论，强调各音乐文化之间的差异和平等。

对音乐人类学而言，需要消解的等级是：“科学/不科学”、“先进/落后”。“科学”的信念是西方文艺复兴时期建立的。当时兴起的人文主义精神的两个支柱之一就是科学理性，也称为“工具理性”。（另一个支柱是新教伦理。）自那时起，西方进入了漫长的“理性中心主义”时期，这也是后现代主义批判的“逻各斯中心主义”（其核心词“Logos”即有“本质”、“理性”、“本源”、“上帝”等等之义）。科学首先作为西方人实现物质文明建设的工具，之后随着它给人类带来的好处（工业社会的建

立等)，科学理念也进入了精神文明建设之中。例如欧洲艺术音乐的古典主义时期，就以理性作为衡量一切的准绳，它直接影响到音乐的创作和表演。进而，科学理性的精神随着殖民主义扩张，传向第三世界。以西方科学观作为基础，以西方艺术音乐文化作为参照，出现了"科学/不科学"的等级判断。例如在唱法上，以西方的美声唱法作为科学发声的标准，衡量其他文化的歌唱发声，得出非美声唱法"不科学"的结论。进一步地，"科学"和"先进"对等起来，"不科学"和"落后"对等起来。由此又形成西方艺术音乐的"先进"和非西方音乐的"落后"的观念。详见后述。

2. 反欧洲中心论和单线进化论

如上所述，通过"科学/不科学"达到"先进/落后"的等级划分，西方近现代文化中饱含了对非西方音乐文化的贬斥。最典型的是所谓"单线进化论"。所谓"单线进化论"，就是认为世界各国家和地区的音乐文化都有共同的进化轨迹，而这个轨迹是从欧洲艺术音乐的发展过程中概括出来的。具体来说，是从 9 世纪单声部的格利高里圣咏，逐渐发展到后来多声部的复调和主调音乐。西方人最初相信他们的艺术音乐的进化模式具有全球的普遍意义，也就是说，世界各地的音乐都遵循和他们一样的发展路径。按照这个进化模式，凡是被西方人理解为单声部音乐的，都被看作处于进化链条的初期阶段，因此比起西方已经成熟的多声部的艺术音乐来，是原始的、落后的。

罗维(Robert Harry Lowie，1883—1957)早在 1920 年就出版了专著《初民社会》[①]，针对摩尔根的《古代社会》中单线进化论倾向，用许多田野材料来证明，世界文化是多线发展的，是在不同地方独立产生和演变的，尽管在其历史中也常和其他文化交流，产生融合或借用现象。例如北美大陆的民族社会文化是在四五个地区独立产生的。即便不同地区有相同的文化现象，其原因也往往各不相同。当然，有些相同文化现象是传播的结果，但并非所有相同现象都如此。他还指出社会形态、精神生活领域的先进与落后是难以评判的，因此单线进化论的"进步"观很值得怀疑。

二战结束后，美国人类学和音乐人类学发展迅猛，相比其他地区最为兴盛。弗朗兹·博厄斯的民族学思想为当时及后来的学科发展奠定了基础。在他的思想中，不乏和后现代主义相通之处。例如，他指出各种文化都有自己的世界观和道德标准，都有自己的特殊模式；任何民族都不应用自己的标准去对待其他民族文化；人类学的研究任务不是提出适合所有民族的普遍规律，而是去了解各个民族的文化。受其影响，朱利安·斯图尔德(J. Steward)提出"多向进化"理论。另外，他还提出"文化生态学"(Cultural Ecology)的观念。这些都是否定单线进化论的思想。所谓"生态"，是指许多物种长期在一个环境中生长，彼此之间相互影响，具有多层

---

① 罗维：《初民社会》，北京：商务印书馆，1987。

关系。稳定的生态往往具有多样性与统一性的平衡特点。对中国古人而言，“和”的生态具有不同事物相生相克、动态平衡的关系。首先，只有多品种才能构成生态；其次，只有彼此处于和谐关系，才能使生态稳定。文化生态显然也应具有这两种性质。仅第一个性质而言，就具有下文所述的多元主义的取向，而多元主义是后现代思想中的重要组成部分，它和本质主义中心论针锋相对。这些思想都直接为音乐人类学输送新鲜血液，促进该学科在反对欧洲中心论的同时，平等关注世界各文化中的音乐现象，视各音乐文化为具有同等重要的价值（此即“文化价值相对论”的观点）。

3. 多元音乐文化观和文化价值相对论

反对欧洲中心论，提倡“文化价值相对论”，其精神实质就是主张多元音乐文化的观念。文化价值相对论否定用一种音乐文化的价值尺度去衡量其他音乐文化，并认为各种音乐文化都有自身的价值。在这样的理念下，二战后的世界呈现多元格局。“多元”在后现代主义那里就是多中心。各文化都有自己的中心，因此整个文化生态就具有多元的格局。

音乐人类学是产生于西方的学科。从该学科研究视角或对象观的演变，可以看到欧洲中心论逐渐减弱，多元音乐文化观念逐渐增强的过程。早期音乐人类学主要关注非欧洲的民族音乐，至少不包括西方的艺术音乐和通俗音乐。直到20世纪后期，才把视角拓展到人类的所有音乐行为，包括西方和非西方的音乐文化。例如1977年西格（Seeger）在《音乐学研究：1935—1975》中就指出应该研究人类所有的音乐；1989年内特尔发表了“莫扎特以及西方文化的音乐人类学研究”一文，即为这种拓展视野的学术实践。

从文化地理的概念看，“东方”本来就是西方人以自己为中心建构出来的概念，如“近东”、“中东”和“远东”，都是相对欧洲地理位置而言的。这种文化地理中心论自中世纪欧洲的“东方学”就开始了。如今虽然依然沿用“东方/西方”这对概念，但是观念上已产生了根本的变化。音乐人类学研究在西方许多学者那里已经不再采取早期的中心论立场，这和西方学界的善于反思的学术传统相关。后现代主义就出自西方学界对他们自己的理性中心主义历史的反思，这种反思直接影响了各个学科，包括音乐人类学。而人类学和音乐人类学的研究成果，也反过来为后现代思想增添具体内容。二者共同影响着现代人的思维和行为。最重要的影响体现在对全球事务机构的作用，特别是联合国。

从20世纪后期以来，联合国教科文组织着力提倡多元音乐文化观，体现了文化人类学的研究成果，也反映了它的价值取向。该组织的一位重要的科学顾问、系统哲学家E. 拉兹洛（Ervin Laszlo），是学音乐出身的“广义进化论”者，他曾领导一个专家小组为联合国教科文组织进行一项全球文化考查的工作，最终成果以《多种文化的星球》（1993）一书呈现给世界。拉兹洛的思想核心有两个，一个是“进化”，

一个是“多样与统一”。20世纪中叶，他主要关注普遍进化综合理论。他吸取系统论、信息论、控制论、耗散结构理论、突变论等学术资源，在自然科学领域寻找进化事例，进而联系社会文化事项，希望概括出一个普适的进化模式。从其成果《进化——广义综合理论》(1986年8月完成手稿)看，他分别从进化的逻辑、进化的领域和进化的控制三方面来建立一个综合理论，目的在于连通自然和社会，寻找二者共同的基础和发展模式，包括控制的方法。从表面上看，它和单线进化论有相似之处，二者都认为存在着统一的进化模式。但是从深层看，二者还是有很大的不同，那就是广义进化综合理论承认多样性的自然生态和人文生态。从动机上看，拉兹洛的愿望是人类文明的进步，社会的动态发展和万物的和谐，而不是人为建立“科学/不科学”、“先进/落后”的等级，并据此来形成某种“中心/边缘”的世界格局，暗地里为西方谋利益。1992年拉兹洛递交给关心全球命运的非官方高层学术组织“罗马俱乐部”一份题为《决定命运的选择——21世纪的生存抉择》的报告，其中继续广义进化理论的基本思路，对“五次浪潮”进行了深刻的分析，涉及信息化、全球化、包括非殖民化在内的若干政治浪潮等，同时在“进化的选择”题下的第11章，明确提出“接受多元文化”的观念，具体内容包括“文化多样性的价值”、“相互依存的文化”和“论文化多样性和现代技术”等，开始显露出强调“多样性与统一性”平衡的思想。次年递交给联合国教科文组织的《多种文化的星球》，则进一步明确了这一思想。他领导的专家小组考察了世界各国家和地区的文化，概括出各自的特点，并在每部分的后面提出几项申明，如“关于文化的整合性和多样性的重要申明”、“关于诸文化间对话和合作的重要申明”等。整个报告贯穿了文化人类学的价值观和后现代主义的多元化思想，其核心仍然是追求多样性与统一性之间的平衡，正如该书“引论”几个标题所揭示的那样：“统一性与多样性之间的平衡”、“在多样性中实现统一性”等等。拉兹洛明确指出：“多样性和统一性都是由文化决定的，人们的追求也只能通过文化上的对话和合作来实现。”[1]

第三节 差异观与主体文化身份

1. 后现代差异观

以往的哲学探究事物的共同属性，以“本质”作为事物存在的依据，作为一事物区别于他事物的依据。例如对“音乐”的定义，采取抽取所有“音乐”共同具有的基本属性，以此为音乐的“本质”，也作为确定“音乐”的依据。后现代主义指出，不存在对全球所有音乐文化都充分了解、对所有音乐都能像局内人那样品味的全知者，

---

① E.拉兹洛编：《多种文化的星球、联合国教科文组织国际专家小组的报告》，(戴侃、辛未译)，北京：社会科学文献出版社，2001，“引论”第6页。

因此也就无法概括出适合所有音乐的"本质"；不同文化的音乐之间存在着不可忽略、不可抹除的差异。可以说，差异观是后现代思想的一个核心。

后现代主义理论家吉尔·德勒兹(Gilles Deleuze)曾针对"概念逻辑"提出"差异逻辑"(logic of difference)。他认为差异逻辑拒斥的是概念逻辑的四个要素，即形式的统一、关系的类似、内在规定的对立和被规定对象与其概念的相似。现实之间的关系往往是偶然的；事物的现实性并不包含在概念中，因此，人们的经验只能对应多样性的差异逻辑。德勒兹的博士论文《差异与重复》(法国大学出版社，1968)对"差异"及其密切相关的"重复"进行了全面而深刻的分析。他指出差异和重复都无处不在，前者具有发散性和偏移性，后者具有移动性和隐蔽性。差异并不是内在于概念的，而是内在于思想的。重复是复杂的，不是机械的或物质的重复。重复也不是一般性，因为一般性是本质主义关注的确定秩序。重复是非概念性差异确切所指的东西。在德勒兹看来，自由的差异和复杂的重复排斥了同一性，摆脱了相似性和对立性的约束，也否定了普遍性。① 以上思想中，同一性、普遍性是传统哲学所追求的，对立性则指二元对立的思维模式，如"非 A 即 B"的判断模式。在文化艺术及非理性(或感性)领域，概念逻辑的本质主义和二元对立模式确实不符合实际发生的事实。比如，过去不喜爱一件东西，后来喜爱了，这种相反的变化对当事人而言不存在正确与错误之分。而在概念逻辑中，如果"喜爱"是对的，那么它的反面"不喜爱"就是错的。其实，喜爱和不喜爱都是真实的，是经验的真实，内在于体验者的主体性，而不是内在于概念的。因此从概念逻辑出发来分析这种外在于概念的真实性，势必出现后现代思想所反对的脱离实际的僵化的人为教条。只要想想音乐表演的二度创作情形，就不难理解重复的复杂性和非一般性——每次演奏相同的作品，结果都不一样；不同场次的对同一作品的演奏，其结果都不是机械的物质的重复，因此不存在一般性、普遍性、同一性的演奏。民间传统音乐的即兴行为更具有"重复的复杂性"，也就是非机械的重复。爵士乐的即兴演奏也具有相似的性质，充满了差异和非确定的重复。

差异的观念在其他后现代主义思想家那里也都有丰富的表述。如解构主义思想家德里达特别重视差异，他认为传统哲学是本质主义的、在场的形而上学。所谓"在场"，指一种假定，即固定真理是超出语言之外的事实，它们能被认识，并在言说者的说话中被谈到、捕捉到、传达出来。这种指涉结构具有整体性和同一性。德里达要解构的就是这种认可在场的确定意义的传统哲学观。他指出能指和所指之间是断裂的，二者之间存在着根本的差异，并不同一。特别是体验，无法用语言表达。榴莲的滋味本身，和用语言表达出来的"榴莲的滋味"之间显然不能打等号，二者的差异是无法抹除的。因此，对体验的描述或言说，意义并不在场，剩下的只是能指

---

① 参见王治河主编：《后现代主义辞典》，北京：中央编译出版社，2005，第 58—59 页。

链。符号之间也存在着差异，因此，语言便仅仅是从能指到能指的游戏——不同语词的排列组合。德里达将法语"差异"一词的"e"改写成"a"，于是便出现了"Différace"这个词，中文多翻译成"延异"(或"异延")。"延异"的意思是空间上的差异和时间上的延迟。[①] 例如语言系统的语词之间存在着差异，而在言说过程中，所指(意义)总是一再延迟出现，这种延迟甚至是没有终端的。也就是说，意义总是不在场的。德里达强调体验本身，认为那是在天赐过程中(in the gift)的"焚烧"。[②] 依照他的看法，人的音乐文化行为是实践的、体验的，这种实践和体验不是语言能够对应或等同再现的。

在主体性问题上，后现代主义强调具体人之间的差异。美国的丹尼尔·贝尔、罗蒂等，以及德国的哈贝马斯等，都对人在社会中的角色作了深刻的探讨。马克思主义早就指出"人是社会关系的总和"，而社会之间的差异，必然导致人的主体性的差异。贝尔在《资本主义文化矛盾》[③]一书中指出，后工业社会的危机之一就是文化不能为人们提供合理有效的社会角色定位。理查德·罗蒂的《后哲学文化》[④]从建构的角度，指出良好的社会应能够使彼此有差异的个人或阶层都实现各自的理想。哈贝马斯在《交往行动理论》[⑤]和其他文论中，提出新的社会人际的"交往行动"规则，明确用"交往理性"来反对传统抽象的、形而上学的"主体中心理性"，试图解决有差异的人在后现代社会中的相互理解问题。此外，美国的阿尔斯代尔·麦金太尔在《德性、个人生活的整体和传统的概念》一书(1984)中指出，"我们进入人类社会，也就是带着一个或多个被委以的角色——进入那些指派给我们的角色——并且，为了能够理解他人对我们的反应如何和我们对他人的反应是怎样被理解的，我们不得不了解角色是什么。"[⑥]

后现代差异观与传统哲学的本质观是对立的。差异观直接影响音乐人类学的，除了"多元文化"、"文化价值相对论"、"文化生态"等等这些重要思想之外，还有人的"文化身份"，或人的"主体性"构成。"多元文化"就是"元"之间的差异；"文化价值相对论"就是"价值观"之间的差异；"文化生态"就是世界各国家、地区各民族、族群文化"生态"之间的差异，因之而构成全球文化生态；不同族群、阶层的人的不

---

① 参见[美]乔纳森·卡勒：《论解构》，(陆杨译)，北京：中国社会科学出版社，1998，第 13 页。

② 参见包亚明主编：《一种疯狂守护着思想——德里达访谈录》，(何佩群译)，上海人民出版社，1997，第 16 页。

③ 贝尔：《资本主义文化矛盾》，(赵一凡等译)，北京：三联书店，1989。

④ 理查德·罗蒂：《后哲学文化》，(黄勇编译)，上海译文出版社，1992。

⑤ 哈贝马斯：《交往行动理论》，(洪佩玉等译)，重庆出版社，1994。

⑥ [美]阿尔斯代尔·麦金太尔：《德性、个人生活的整体和传统的概念》(1984)，载江怡主编：《理性与启蒙——后现代经典文选》，(龚群等译)，北京：东方出版社，2004，第 466 页。

同，是“主体性”或“文化身份”的差异，这些差异是形成“观念、行为、音声”的不同的原因。总之，没有差异就没有音乐人类学研究对象的丰富性，承认差异才能面对世界文化的真实。

2. 主体文化身份

如前所述，“东方”“西方”的文化地理问题，是欧洲中心论的历史体现。在主体的文化身份认同上，人们习惯了按这样的地理划分，以“西方人”或“东方人”为身份，生活在世界的不同区域——西方和非西方，一个以西方为中心的格局。音乐人类学吸取了后现代关于人的差异的研究成果，特别是后现代社会学家关于社会角色、主体文化身份的论述，对文化中的人进行深入的探讨，突出的体现就是否定抽象的人，而按照特定的文化，将人划分为“局内人（Insider）”和“局外人（Outsider）”。1947年美国语言学家派克（Kenneth L. Pike）发表了《语言与人类行为结构的统一理论关系》一书，提出了有关研究主体的“主位（Emic）”、“客位（Etic）”的系统理论。从此，音乐人类学也以此为两种研究视角。无论初期关于人类语言和行为研究中将主位和客位作何解释（派克：在一定体系内的功能单位和非功能单位；哈里斯：参与者头脑中的事项与观察者感知到的行为），或音乐人类学家引用时的一些差异，简单而共同的理解是：主位的研究即局内人（参与者/当事人）的研究，客位的研究即局外人（观察者/圈外人或外乡人）的研究。复杂的思考包括局内/主位/参与者和局外/客位/观察者的非纯粹性、双重视角等等。从后现代角度看，局内/主位/参与者和局外/客位/观察者充分体现了主体的差异，打破了传统哲学本质主义的主体/音乐观。

局内/主位/参与者和局外/客位/观察者的划分，否定了音乐文化全知者的存在。在多元文化格局中，人们处于不同国家、地区、民族、阶层和群体中，加上不同历史时期和不同语境，具体的人总在一定的关系下和具体的音乐发生“主体—对象”关系。如前所述，没有一个人能够成为世界所有音乐文化的局内人/参与者/当事人，因此没有一个人能够通晓世界所有音乐文化。虽然人类学研究中的“误读”是个中性词，从误读中可以看出误读者的文化背景，但是按照“通晓”的约定含义，必须“亲历的知”和“学理的知”结合，在世界音乐研究范围，这一要求便无人能够做到。对全知者的否定，充分体现了后现代主义对上帝观的否定。只有上帝才是全知者，而人做不到。因此，音乐人类学的田野作业便和后现代主义提倡的“小型叙事”有了“天然的”关系。

在特定文化中，局内人彼此之间具有共同的理解基础，每个人都以特殊的角色和他人构成相互交错的文化关系和共同的历史，处于共同的传统、习俗或语境中，彼此之间容易形成默契和共鸣。在后现代思想中，这就是主体间性（Intersubjectivity）的表现。麦金太尔指出，人通过他的历史而获得自己认同的社会角色，通过对这个角色的理解和认同，人与人之间形成一个多重关系网。这其实就是马克思

所说的“社会关系的总和”。麦金太尔进一步“联想”到一个概念，那就是个人身份(Identity)。尽管“身份是一种或有或无的东西”，跟个人的心理连续性有关，而且在任何时候都要求对自己的身份负责，但是，身份的依据却不是这种心理连续性，而是社会整体。“自我居于角色中，而角色的整体性就是一个角色的整体。”[①]他指出经验主义者和分析哲学家都没有认识到个人生活的背景条件，也就是社会的和历史的整体。一方面，每个人都有自己的历史和多重角色，另一方面，个人之间都相互联结。每个人都有自己的故事，而且这些“故事”相互关联。“我是他们的故事的一部分，正如他们是我的故事的一部分一样。任何一种生活的叙述是相互联结的一组叙述的一部分。”[②]

后现代的主体观深入到音乐人类学的研究中，还进一步体现在“我者”和“他者”的关系上。在后殖民批评语境中，音乐人类学研究考虑到“他者”的作用。简单地说，局内人是我者，局外人是他者。在人类早期各文化相对隔绝的情况下，外来的影响在每一种文化中往往很微弱。自从跨文化交流逐渐频繁，特别是欧洲殖民扩张以来，几乎每一种文化的发展都受到他者的影响。从全球实际情况看，西方和东方互为他者，彼此相互作用，但西方显然占据强势地位。西方以自我为中心，塑造出它所想象的“东方”，并对这个“东方”进行控制。两次世界大战之后，西方和非西方之间的交流依然是不对称的，西方文化依然辐射全球，而逆向的影响则相对弱小得多。普遍现象是，西方在新时期采取变换的方式(例如以“科学”话语的方式)施行对第三世界政治、经济和文化的控制，而非西方世界的“现代化”则以西方这一他者为参照，甚至迎合西方所塑造的“东方”来重塑自己的形象。例如第三世界的电影，出现了这种迎合的举动，受到学界深刻的批评。世界范围的“后殖民批评”活动，主要目标虽然针对新时期的西方霸权主义，但其价值核心是真正平等的差异观，即非中心的多元观念，否定任何形式的霸权主义。有的第三世界国家或学者反西方中心主义，是企图以东方中心来取而代之的，这就和西方霸权主义遵循相同的逻辑，因此它也是后殖民批评所反对的中心主义之一。文化人类学吸取其精华，对文化当事人和研究者的文化身份和相应的角色都进行了非本质主义的划分。这种划分不仅对主体性研究有益，而且对杜绝或隐或显的中心主义有益。在多民族的国家，都要警惕大民族中心主义。在中国，音乐人类学学界就指出应该反对大汉族中心主义。此类中心，并非单边政治或文化造成，而是双向选择的结果。强势文化或大民族按“自然”的能量渗透规律影响弱势文化或少数民族，而弱势文化或少数民族总是自觉或不自觉地以强势文化或大民族作为参照，以他者的眼光来改变自

---

① [美]阿拉斯代尔·麦金太尔：《德性、个人生活的整体和传统的概念》，载《德性之后》，北京：中国社会科学出版社，1995，第 467 页。

② 同上，第 469 页。

己的文化。所谓全球西方化或中国少数民族的汉化，就是这种中心主义的表现。甚至有学者认为，局内—局外的划分本身就是西方学界强加给世界各民族和文化群体的，表现出西方人用自己的准则和方法重构其他民族文化的后殖民主义，这也是后现代语境中知识/权利的非对称性现象。

从辩证的角度看，"他者"有两面性。一方面是积极的，为比较研究提供了基础；另一方面是消极的，容易出现强势文化的中心主义或霸权主义，而弱势群体则依照他者的眼光来塑造自己的音乐文化。此外，以上的主体文化身份或角色的划分，多数具有二值逻辑的形式（局内—局外、主位—客位、东方—西方、参与者—观察者、我者—他者等），这本身是后现代主义所反思的传统哲学所遵循的逻辑。但无论如何，"局内人/主位/参与者/我者"和"局外人/客位/观察者/他者"的划分，已经以差异为基础，已经打破了本质主义的主体—对象观。令人欣慰的是，又有学者将文化身份作进一步的细分，如赫恩顿的"部分局内人/部分局外人"、表面属于局内人而实际上是局外人、无意识的局内人以及局内—局外两栖人等的划分。[①] 这样的划分，如果能够联系不同的社会关系，就能进入后现代的关系哲学语境，而真正脱离旧哲学的本质主义巢臼。也就是说，在不同的社会关系中，不同文化身份的人们处于相应的角色。在一种关系下，一个人可能是局内人，而在另一种关系下，他可能是局外人；在其他关系下，他则可能是部分局内或部分局外人，或双视角甚至多视角的人。

2. 中性化趋势

在全球化的当下，原生文化和新生文化不断发生交融、变异。总体上看，原生环境的特点和原始民族性已经逐渐淡化，代之以相似的环境和精神结构。这就是中性化——环境的中性化和主体性构成的中性化。中性化的起点是欧洲的殖民战争，它发生在全球范围。多元音乐文化产生了根本性的变化。

具体历程是：原始多元文化——西方化/殖民化——反西方化/去殖民化/后殖民批评——中性化/人工多元文化。

简单地看，这个过程是各民族文化从自然多元生态到人工多元生态的转变过程。

人类历史的初期，相对封闭的地理环境产生了不同民族的原始文化。全球范围看，这些民族传统文化各不相同，因此呈现自然的多元文化局面。在西方人看来，那些非西方的传统文化是未开化的、未进入文明社会的文化。这种居高临下的视角和态度，使西方人以自己为中心，以最高等级的文化自居，并不把其他文化中的艺术当作真正的艺术看待。19 世纪的黑格尔在其《美学》一书中是持这种看法

---

① 参见汤亚汀：《音乐人类学——历史思潮与方法论》，上海音乐学院出版社，2008，第 130—131 页。

的典型。他把非洲或“远东”的原始艺术看作粗糙的、未开化的东西，因此明确将它们剔除在自己的美学研究视野之外。在西方资本主义黄金时期，第三世界在成为欧洲殖民地的同时，非欧洲的音乐艺术也成了欧洲人猎奇的对象。反之，西方音乐文化跟随枪炮传播到世界各地。英语成为世界的普通话，就是在这个时期出现的现象。因为当时英国最强大，它占有全部殖民地的一半。从中国20世纪早期的历史就可以看到，西方化的现象是非常普遍的。它还催生了中国的新文化、新音乐，也就是中西结合的文化和音乐，或在西方参照下重建的文化和音乐。“新”所表明的就是和传统不同，而不同则表现在西方化。

全球西方化，也就出现了文化模式的趋同。从世界音乐资料看，第三世界都存在着受西方影响的“新音乐”。于是，这些包含共同西方文化基因的音乐就具有相同或相似的特征和性质。其特征就是确定音高和节拍律动、西方式多声部结构，其性质就是西方化——原始民族特点的不同程度的丧失。随着两次世界大战的结束，世界政治、经济和文化出现了新格局。殖民者逐渐撤离，各民族国家相继独立。包括西方学者在内，国际学界出现了反对欧洲中心主义的思潮，音乐人类学处于这种思潮的前列。后现代思想提供了巨大的学术资源，从反本质主义到反中心主义，都为与欧洲中心主义针锋相对的“文化价值相对论”提供有力的理论支持。

反西方化的结果是中性化。中性化首先意味着真正的民族、阶层等等的平等。人们有意识地保护自己民族、阶层或社会群体的音乐文化，抵抗西方化产生的趋同，整体上逐渐恢复多元文化的局面，但那已经不是自然的多元，而是人工的多元。联合国教科文组织发起的全球口头与非物质文化遗产保护运动，就是人工抢救、恢复、维持、发展多元文化的典型事例。

在这种人工控制的多元文化进程中，人的主体性已然不再是原始民族性那样的东西了。以中国大陆为例，民族民间传统音乐文化遗产的保护，无论局内人还是局外人都处于有意识的抢救、维护状态中。正是这种“有意识”，区别于原初自然文化生态中的集体无意识延续传统音乐文化的状态。例如官方选择的“传承人”，已经不再是原生民族文化的自然传承人，而是以官方相关意识为主导的、以“他者”的要求为参照的人工传承人。他或她有义务教会本族群或社群下一代掌握传统音乐文化，同时也有义务向外乡人（局外人）展示本土（本社群）的传统音乐文化。这样的“展示”完全是一种表演，而不再是习俗中的真实生活。可以预见的是，随着人的自然更替，新生代的原始民族性将逐渐减弱，中性化程度将逐渐增加。主体的中性化，意味着人人都将成为精神构成中“民族性”没有根本区别的“地球村”村民，人人都具有这样的文化身份。在这样的状态中，全球达成共识，即有意识地按原初的民族属性进行分工，以便传承各原始民族的音乐文化。这种中性化的文化身份，具有后现代思想中“无根”的性质。在后现代主义的“平面化”、“文本”、“新历史主义”等等的思想中，这种无根的性质是和传统至现代主义以某种中心为“根”的思想相对

立的。在中性化地球村，人们受到相同的教育，在相同的"保护民族传统音乐文化"的意识中，用相同的"科学方法"进行相同的人工维护。在这样的全球历史转变中，音乐人类学也需要相应地转变。

第四节　不确定性与学科发展观

1. 后现代主义的"不确定性"

后现代思想中充满了对传统哲学"确定性"观念的否定和对"不确定"的肯定。法国后现代思想家利奥塔在《后现代状况：关于知识的报告》一书中指出，后现代主义不是别的，正是现代主义初始时期那种充满生机的创新和"川流不息"的不确定状态。也就是一种未定型的发展状态。他说："无疑，后现代是属于现代的一个组成部分……后现代主义并不是现代主义的末期，而是现代主义的初始状态，而这种状态是川流不息的。"[①]对不确定性的肯定，意味着否定传统哲学确定的中心结构或形而上学真理体系，强调不断的创造，强调活态的即兴的过程而非僵死的设计的结果，强调偶然性和碎片性而不是确定性和整体性。

美国的后现代美学家哈桑也明确指出，后现代主义特征可以概括为"不确定内在性"(Indeterminence)。"不确定性(Indeterminacy)，包括影响知识和社会的各种模糊性、断裂性和移置。"[②]哈桑列举了海森堡的"测不准原理"，哥德尔的"不完备定理"，库恩的"范式理论"等，用自然科学哲学的成果来支持"不确定"的后现代思想观念。海森堡发现，在微观世界存在着一些存在时间极短暂的事物，由于其稍纵即逝的特点，人类通过现有的相关科学手段都无法准确捕捉和测量。"不完备定理"上文已经介绍，在此不赘述。库恩提出的"范式理论"是指科学形成的阶段性范式并不具有长久有效性，而是在新的时期新的条件或新的发现情况下，由新的范式所取代。这对传统的"永恒真理"观是一种挑战或否定。此外，普利高津、哈肯等科学家通过对混沌世界的研究，指出有序世界的有限性，并用开放性、不确定性的"耗散结构"、"协同学"等理论来取代传统的确定性理论。"不确定性常因片断性而产生，后现代主义者只是割裂联系，他们自称要持存的全部就是断片。他们最终诅咒的是'整体化'——不论何种的综合，社会的、认识的、乃至诗学的。"[③]哈桑说后现代主义者"割断联系"，意思是后现代主义看到了事物的差异，并予以强调。例如德里达就强调"能指"和"所指"之间是断裂的。交谈中说的"榴莲的味道"，与榴莲的

---

① 利奥塔：《后现代状况：关于知识的报告》，(岛子译)，长沙：湖南美术出版社，1996，第207页。

② 王岳川：《后现代主义文化与美学》，北京大学出版社，1992，第125页。

③ 同上。

味道本身是不等同的,二者之间是断裂的。各种说法仅仅是从能指到能指的连接,而各种说法本身都是没有所指之根的、漂浮的碎片。那么,如何切中所指呢?后现代主义认为应该拆解横隔在人与世界之间的"墙",面对世界本身,甚至进人变化的事物之中。要拆解的"墙"就是过去的所谓本质主义的确定不变的真理体系。例如要面对地球本身,而不是面对地球仪。地球仪正是横隔在人与地球之间的确定性的"墙"。地球是变化的、鲜活的,而地球仪则是确定的、僵死的。即便是一个城市,也是不断变化的,而该城市的地图则需要经常更换,不能以为依靠一幅确定的地图,就能一劳永逸地把握它所描绘的城市。哈桑指出:"不确定性导致了参与,沟壑必须填平。"[①]参与意味着人与世界的沟通。直接面对世界,就是要参与。"沟壑必须填平"与拆解确定性的"墙"是密切相关的。拆解之后,习惯于既定思维的人与自然、世界之间就留出了沟壑,而"填平"的方法就是参与。参与意味着亲历体验,处于"焚烧"之中,而非隔岸观火。在这样的参与的体验之中,获得亲历的知,这样的"知"就具有内在性。中国古代有一则故事:船在江中遇到漩涡,大家惊慌失措,有人说书生知道怎么办。可是他仅仅找出书本念"遇到漩涡怎么办"的条目,等他念完船也沉了。登山队员对于山的理解,比常人深刻,就因为他们是登山者而不仅仅是观看者。这个道理对棋局、球局等等也一样,几乎对所有事物的理解都一样。所谓"实践出真知"。

音乐人类学的研究对象很大比例是民族民间传统音乐。民族民间传统音乐具有的明显的特点是即兴性、参与性、内在性。即兴性也就是不确定性。例如民歌,往往在一个框架基础上,根据即兴的编词,即兴演唱,曲调往往依字音而有不同的变化,节拍也依照词字的多少而产生相应的变化。民间艺人的音乐往往也具有不确定性。阿炳的《二泉映月》,目前留下的只是杨荫浏于 1950 年用钢丝机录音的一次演奏结果。据记载,阿炳曾问需要录多长时间,意思是他可以随机演奏。分析表明,阿炳的演奏也是一种在大致框架基础上的即兴变奏。世界上许多国家的传统音乐都有即兴的特点,例如印度的拉格等。这在流行音乐中也有体现。例如爵士乐,也是根据一定的曲调框架来即兴演奏。这种不确定性在艺术音乐领域以解构主义的类型为典型,如偶然音乐。参与性就是没有分工的自然音乐行为。民间音乐是地方文化的成分,它就是生活的一部分。局内人都在地方生活之中,人人处于包括地方音乐在内的生活之中,有相同的文化习俗和审美经验。反之,地方音乐文化内在于局内人心灵之中。局内人在生活中直接参与地方音乐活动,通过潜移默化,地方音乐文化深深镶嵌在他们的身心,内在于他们的精神,就像血管里流淌的鲜血一样。这些体验中的音乐,难以用语言表达出来,但是在心知肚明的局内人之间,可以用简单的地方语言谈论音乐。就像品尝过榴莲的人之间,关于榴莲的滋

① 王岳川:《后现代主义文化与美学》,北京大学出版社,1992,第 130 页。

味，只言片语的交谈就可以沟通彼此，明白“闻起来臭，吃起来香”究竟是什么意思。“参与性”意味着非表演性。“表演”是针对他者的，是为他者而展示的，是和隔岸观火的他者交流的。旅游文化中的音乐就是一种表演，为游客的表演，目的是吸引观光者，增加地方旅游收入。表演发生在狭义和广义的舞台上，其性质和生活中的音乐不同。

正因如此，音乐人类学研究讲究局内/局外或主位/客位的“双重视角”，反对仅仅从确定的学科概念体系出发来进行研究，而要求深入到研究对象的世界中，获得亲历的体验。这些都和后现代思想相通。

2. 开放性与学科边界

从“音乐”到“音声”到“文化”，音乐人类学学科具有开放性。但是这种开放性也造成学科边界的模糊。

如前文所述，传统哲学将确定的概念作为表达真理的基础，在此基础上构建的真理体系具有确定性、封闭性的特点。“音乐”作为概念时，需要界定它的内涵，并以此为据来限定它的外延。而内涵的确定有赖于对“音乐本质”的认识。这就是本质主义的思维方法，受到后现代主义的质疑。音乐人类学吸取后现代思想，反对西方中心主义关于“音乐”的概念，指出音乐文化的多元性，提出复数形式的“Musics”。这是一种重要的突破，显示出开放的音乐观。进而，音乐人类学做了更开放的选择，将研究对象从“音乐”拓展到“音声”。这种开放，纳入了所有文化中的声音现象，避免了“音乐”的是与不是的本体论争议。例如关于“宗教音乐”的争议，伊斯兰地区否定“宗教音乐”的概念，佛教也否定将早课晚课中的音声当作“音乐”。采用“音声”，就消除了争议。

“音声”的命名，使音乐人类学的研究领域大大拓展。在“音声”的拓展中，所有在一定观念或概念下引发的行为所发出的声音，都属于音乐人类学研究对象的一个维度，这个维度和观念或概念以及行为等维度结合在一起，在文化整体中、在特定历史或语境中，构成完整的研究对象。李叔同的“音声佛事”中的“音声”，既是内在于佛教早课晚课中的音声，也是音乐人类学研究的音声。对这样的音声的理解，局内人和局外人显然是不同的。因此研究者须采取双视角方法，参与其内获得体验，并用学科理论进行解释。这里的难度非同一般。无论在体验还是在表达上都很困难。假如没有深入有效的体验，就难以获得局内人的理解；而佛教博大精深，高僧通过多年修行才能从“石头”转化为“铁”而感应佛学的“磁场”。学者没有那样的修行，就难以真正理解佛事中“音声”的意义。而一旦真正入门，“行深般若波罗密多时，照见五蕴皆空”，又很难将体验到的东西用理论语言表达出来。“诗化哲学”的表达方式就是出于类似的情况的。但是即便采取诗化的表达方式，也只有局内人才能彼此理解，局外人则只能在字面上通过语义学分析来获得（往往是）“误读”的理解。局外人之“石头”不能感受到佛教“磁场”的存在，因此对经文要义难以

获得真知。一般人只能从经文的字面去理解，因此往往觉得不知所云、高深莫测。

另一方面，从"音乐"到"音声"，虽然拓展了研究对象，使学科具有开放性，但是同时也造成学科边界的模糊。首先，学科命名为"音乐人类学"，由于对象的拓展，是否应改为"音声人类学"？后现代主义虽然抹除艺术和生活的界限与等级，但是依然留有最后的"底线"，即"艺术"的名称观念。例如对凯奇《4 分 33 秒》的体验，仍然处于西方"艺术音乐"的语境之中，要求用听音乐的方式去听现实中的音声。所谓"一念之差"，关键在于采取的是听音乐的方式还是通常听声音的方式。这里，艺术与非艺术的区别仍然有一个观念或指认方式作为限度。《4 分 33 秒》是在西方艺术音乐逐渐演变的历史中产生的，不是从天上掉下来的。凯奇个人的工作完全处于这个音乐史中，因此沿袭了西方艺术音乐的观念，只不过对它进行了开放的处理。西方艺术音乐从"乐音"到"音响"的拓展，在材料和结构双重意义上都走出了传统，但是观念依旧。而人类学的音声，却从根上分叉出去了——"文化的"音声，不在"艺术的"音声局限中。如果是这样，那么音乐人类学研究完全可以不用音乐行家担任，一般人类学家都可以顺便从事音声研究，或经过一些简单的训练就可以胜任音声研究工作。有声学基础的学者从事这项工作将不弱于音乐学者，甚至在某些方面还略胜一筹，例如相关知识和设备的掌握。

解铃还须系铃人。音乐人类学吸取了后现代思想具有开放性，由于开放性而产生学科边界模糊的现象，从而导致"学科的死亡"。斯皮瓦克(G. C. Spivak)曾在探讨全球化中的比较文学研究问题时谈到相似的情况——全球化带来了视野的拓展和资源的丰富，但也造成边界的模糊甚至学科的死亡。[①] 这个问题仍然要从后现代思想中寻找"重生"的学术资源。如果把学科当作放大的概念，那么后现代反本质主义等思想仍然可以为学科的开放性辩护。如同普通概念一样，学科这一放大的概念也应避免传统哲学的本质主义。那就是说，不要对研究对象的"音乐"和"音声"作本质主义的区分，对学科也不要作结构主义的内涵和外延的确定。而应采用解构主义和"小型叙事"的方式来对待学科。正如德里达所言，解构主义并非与结构完全无关的另一种东西，而仅仅是强调结构的开放性。这样的开放性如同罗蒂关于"城市"的描述——边界清晰的旧城区，如今已被不断扩展的新城区所包围。"不断扩展"造成了城市边界的模糊，但是一个城市仍然是这个城市。罗蒂提倡的"小型叙事"，则是在限定的边界范围进行研究和表述。例如，将范围限定在民族音乐志的范围，就可以采用田野作业的方式采集信息，再细致梳理、文字表达。或者将范围限定在一个民间仪式，通过现场考察、访谈记录，及历史资料的收集整理，最后将所有信息整理、表达出来。这样，在边界清晰的条件下，就可以对采集到

---

① Gayatri Chakravorty Spivak, *Death of A Discipline*, New York: Columbia University Press, p. 2003.

的信息进行梳理和表达。信息的完整程度基本上和田野作业的细致和深入程度成正比。

综上所述，音乐人类学的学科边界可以具有开放性而又不导致“死亡”的依据是：遵守学科元约定即“多元音乐文化”研究；选择具体个案，作学科的深描。个案具有边界清晰的特点，个案研究属于小型叙事，可以避免宏大叙事的弊端；学科约定则提供基本理论语境，避免无学科归属的泛泛之谈。从逻辑上讲，“音声”包含“音乐”。这也可以用罗蒂的“城区”来类比——“音乐”是学科的老城区，边界相对清晰，而“音声”则拓展了学科的边界，包含非艺术的“新城区”；由于“城区”不断发展变化，因此具有不确定的、模糊的边界。这就像一种在不确定的随机涨落的环境中，由于序参量的出现而产生的“耗散结构”，仅仅在一定条件下才显示出相对确定的状态。从实际情况看，世界各音乐文化都在发展变化中，“音声”也不断发展变化（例如现代电子设备介入文化行为的发声），因此学科研究对象和方法的限定都不应是僵化的本质主义的教条。

深究之下，可以看出这里存在着一个悖论：只有以个案研究为基础才能概括出学科知识结构；而只有以学科理论作为话语，才有可能对个案进行学科性质的深描。为此需要探讨“学科”话语的问题。所谓“话语”，在后现代语境中指谈论问题的特殊知识系统。那么音乐人类学的话语具有怎样的性质？音乐人类学和其他音乐学科一样，产生于西方，曾经具有西方话语垄断的现象。如今随着后现代思想及其影响下的一系列反思结果的出现（如后殖民批评、社会性别研究、酷儿理论、全球化研究等），其话语系统具有了多元性质。详见下述。

3. 学科的多元性

音乐人类学和大多数其他学科一样，是来自西方的学科。它作为西方文化的一部分，在殖民扩张时期，和西方文化其他部分一起传播到中国及其他非西方国家和地区。这样，它的起始携带着西方文化的“基因”——思维方式、看世界的视角、价值立场等等，都是西方式的。从根本上说，这一“基因”具有后现代主义所反思的科学理性和欧洲中心主义的因素。如前所述，西方人以自己的文化建立起“科学”的尺度，如果用来衡量非西方音乐文化，往往会得出西方音乐文化科学、先进而非西方音乐文化不科学、落后的结论。这正是欧洲中心论的典型现象。现在又遇到类似的问题：西方建立的学科，其规范就是该学科的绝对标准吗？非西方地区的音乐人类学是否只能严格遵循西方建立的学科规范？能否以及是否有必要建立自己的有特色的学科？如何建立？要建立普适性的音乐人类学学科规范，需要了解所有地球上的所有音乐文化。否则，所建立的规范是否符合普适性要求，肯定和否定都无法判断，无从判断。仅此一点就应该否定“普适学科”的观念——后现代反本质主义的思想已经对此做出了令人信服的解释。没有全知者，就没有建构普适性学科规范的可能，也没有肯定或否定判断的合理性。

内特尔指出，通过深入某种文化去学习而成为该文化中的音乐内行，这种方法有局限性，因为“这种专家至多只能精通一两种音乐文化。这种探讨方式虽然获得了极大的成功，但它似乎亦同时排斥广泛的比较性研究的可能性。因为，要一个西方人同时成为多种音乐文化的专家，就如同要他们精通多种外国语一样，是绝无可能的。”①

从以上思考出发，关于学科话语，至少需要进行两项密切相关的工作：“元约定”解构与“再约定”操作，也就是解构与重构。前者即突破西方中心话语的控制，后者即进入全球化语境进行再造。

按照后现代主义的观点看，音乐人类学研究音乐文化，往往要探讨的“谁”、“做什么”、“为什么”、“如何做”等等，都具有不确定性，都不能作本质主义的解释。对研究对象如此，对学科自身亦然。现在，对学科本身，研究者、研究什么、研究目的、研究方法等等，也不能以西方概念作为唯一确定性的真理依据。理想的研究者应是受过专业训练的文化局内人。局内人掌握“地方性知识”包括广义的方言、习俗和音乐文化体验，如果同时具备学科知识，对研究既定音乐文化就具备良好的能力。这样的研究者能够以学科的视角去研究自己熟悉的音乐文化，研究结果具有相对高的学术价值，可以为世界提供可信有效的特定音乐文化信息。在研究方法上，对共性方面的研究可以采取相同或相似的方法(客观方法)，例如田野作业的录像录音、测量和数据统计等；对特殊性的研究可以采用不同的方法，例如有些侧重观察，有些侧重体验等。

有学者认为可以采取“西方学科，各国经验”的方法来研究多元音乐文化。也就是说，以“西方学科”为基本框架，填充各种音乐文化的内容。民族学人类学界也有专门会议探讨这类问题，例如 2003 年 10 月中国首届“民族学人类学与中国经验研讨会”。这是一次人类学高级论坛，在会议文集的总序中有这样一段话：“人类学本土化的意义，在于怎么把产生于西方的人类学这门学问引进中国，拿来解决我们中国自己的本土问题，甚至包括理论的本土化、对象的本土化、话语的本土化，还包括手段和队伍的本土化。”②这段话首先指出人类学本土化是有意义的，随后对本土化的范畴进行了概括。对音乐人类学而言，“理论的本土化”就是要在引进西方学科的基础上，结合中国实际进行学科理论系统的改造，使之符合本土研究的需要；“对象的本土化”就是用本土化的理论来考察中国音乐文化；“话语的本土化”包括中国政治、经济、文化的知识与权力关系的合力、合理应用等；“手段和队伍的本

---

① 内特尔：《什么叫民族音乐学》，载董维松、沈洽编：《民族音乐学译文集》，北京：人民音乐出版社，1964，第 112—123 页。

② 杨圣敏主编：《民族学人类学的中国经验》，哈尔滨：黑龙江人民出版社，2005，“总序”第 1 页。

土化”指研究方法和研究主体均为国产，即中国学者、中国视角和国产设备等。在该会议第六论坛，学者们根据自己的经验指出，不同文化背景的人类学家对同一地方文化的研究，有不同的表现，显示出不同的视角。学者们一致认为，这种多视角的研究使学术成果更丰富，学者之间的交流对文化研究非常有利。汉族学者指出："研究者应重视本身文化背景对研究、写作的影响。在对文化加以解释时，不同民族、文化背景的研究者相互合作得出的多角度、多层面的解释可以达到深描的效果。"新疆学者认为接受过严格学科训练的本族研究者具有特别的优势，并提请学界注意三条经验："第一是不同民族、文化背景的人类学者的合作对多维度、立体地认识社会文化有重大意义；第二是不同文化、民族背景的人类学者承认各自的话语权和文化背景的合理性十分重要；第三是在全球化背景和强势文化的压力下，跨文化交际意识对文化和人类学学科的发展都具有重要意义。"[①]

从长远看，随着各地研究经验的丰富，将产生适合各自的学科研究方法。为避免西方学科话语的垄断，产生后殖民批评指向的西方新控制现象，各地有必要逐渐摸索出不同而合适的方法。最后，研究结果的表达，除了双重语境——学科元约定的语境和不同文化各自的话语语境之外，还有不同语言本身产生的多样性，如英语、德语、法语、汉语、西班牙语等等的表述，将呈现多样性的学科成果，这些成果将形成多元拼盘的学科整体面貌。事实上音乐人类学学科本身就是不同民族、不同文化背景的学者之间交流对话的一个"接触地带"，正如有的学者所言："人类学在全球化的时代实际上就是要找寻不同文化间的 Contact Zone 接触地带，而人类学本身也是一个不同文化背景的参与者互动与交流的接触地带。"[②]这样的接触地带，必然具有后现代多元混杂的特点。这也是音乐人类学的丰富性所在和可持续性发展的内因所在。

---

① 杨圣敏主编：《民族学人类学的中国经验》，哈尔滨：黑龙江人民出版社，2005，第 434、435 页。

② 同上，第 441 页。

附录一：西方音乐人类学家简介

张延莉　辑录

Blacking, John (Arthur Randoll)

(*b* Guildford, 22 Oct 1928; *d* Belfast, 24 Jan 1990). British anthropologist and ethnomusicologist. Raised in the Anglican environment of Salisbury Cathedral close, his father, the cathedral architect, was closely concerned with the restoration of the Sarum rite and with the Dolmetsch early music revival. Blacking served as a commissioned officer in the Coldstream Guards, with active service in Malaya (1948—1949), where the exposure to Malay, Chinese and Indian cultures was a formative experience. He read anthropology and archaeology at Cambridge (1949—1952) with Meyer Fortes and in 1954 he was appointed musicologist in Hugh Tracey's International Library of African Music, Johannesburg. From 1956 to 1958 he carried out 22 months of fieldwork in the Venda area of Northern Transvaal, establishing his international reputation as an ethnomusicologist. In 1959 he was appointed lecturer in social anthropology and African government at the University of Witwatersrand, and in 1965 he was appointed professor and head of the department. In 1970 he was made professor of social anthropology at Queen's University, Belfast, which under his direction became an internationally renowned centre for ethnomusicology, attracting students from many parts of the world, particularly Africa. He was president of the Society for Ethnomusicology (1982—1983) and founded the European Seminar in Ethnomusicology.

Blacking's reputation was established by *How Musical is Man?*, a book based

on the John Danz Lectures he delivered at the University of Washington in 1971. He championed the anthropological approach in ethnomusicology, while not underplaying the musicological side of the discipline. A keen classical pianist throughout his life, his theorizing about music passed through a number of stages, from functionalism, to structuralism and phenomenological transactionalism, and his thinking was much influenced by his anthropologist colleagues at Queen's. He published significant articles on most of the debated issues in ethnomusicology, and in later years he returned to a concern with dance that had started with his research on Venda girls' initiation schools.

(JOHN BAILY)

Boas, Franz

(*b* Minden, 9 July 1858; *d* New York, 21 Dec 1942). American anthropologist and ethnomusicologist of German birth. He was trained at Heidelberg, Berlin and Kiel as a physicist and geographer (1877—1881), and, having gone to Baffinland, North America, to do a survey of Cumberland Sound, he went on to compare Inuit perceptions of space with his own technical mapping. It was during his stay among the Inuits in 1883—1884, that he formulated the anthropological perspectives and field methodology that was to shape the character of early 20th-century American anthropology. On his return to Berlin, he became interested in the methods used by Carl Stumpf, Hornbostel and Herzog in the study of music in other cultures. In 1886 Boas returned to North America to work among the Bella Coola Indians of the Pacific Northwest coast; in 1888 he took a post teaching anthropology at Clark University and settled in the USA, having decided to make Amerindians the centre of his anthropological work.

Boas was well acquainted with other pioneers in the study of Amerindian music, including Alice Cunningham Fletcher, J. Walter Fewkes and Frances Densmore, with whom he was associated through the Bureau of American Ethnology. For some publications Boas and Fletcher shared the services of John Comfort Fillmore as transcriber for their recordings of Amerindian melodies and in 1893, while chief anthropological assistant at the World's Columbian Exposition in Chicago, he and Benjamin Ives Gilman simultaneously recorded a performance in the Kwakiutl exhibit.

Boas was professor of anthropology at Columbia University (1899—1936), and in his teaching he emphasized that music was vital to the integrated ethnological

study of indigenous cultures. While curator of ethnology at the American Museum of Natural History (1901—1905), Boas organized the Jesup North Pacific Expedition (1902—1906), the first comprehensive anthropological survey of the north circumpolar region, during which he and his associates made sound and film recordings. He urged his students to collect music along with other ethnological data. He recorded much material among the Kwakiutl and neighbouring tribes in British Columbia and among the Yoruba in Africa. His publications of the period 1887—1900 include many transcriptions: 'The Central Eskimo' (1888) and 'The Social Organization and the Secret Societies of the Kwakiutl Indians' (1897) served as models for later ethnological treatises that included music. After 1900 Boas developed a keen interest in linguistics and the closely linked oral arts and their accompanying forms (tale and myth, poetry, music and dance), emphasizing the interrelationship of different aspects of culture within the whole cultural frame. His publications (over 600 items) often included song texts with translations.

(SUE CAROLE De VALE/R)

Bohlman, Philip V(ilas)

(*b* Boscobel, WI, 8 Aug 1952). American ethnomusicologist. He received the BM in piano at the University of Wisconsin-Madison in 1975, and the MM in 1980 and the PhD in 1984 in musicology and ethnomusicology at the University of Illinois at Urbana-Champaign with Bruno Nettl and Alexander Ringer; he also studied for two years at the Hebrew University of Jerusalem with Amnon Shiloah, 1980—1982. He was assistant professor at MacMurray College (1982—1984) and the University of Illinois at Chicago (1985—1987) before joining the faculty at the University of Chicago, where he was appointed professor in 1999. He was visiting professor at the University of Vienna, 1995—1996. In 1997 he was awarded the Dent medal.

Bohlman's work may be characterized as a sustained critique of modernity, canon-formation and the monumentalization of 19th-century Austro-German musical practice through an ethnographic engagement with the 'others' of Europe, whether on, or within its margins. His earlier work investigated music-making among immigrant Jews in early 20th-century Palestine; his later work brings ethnographic critique back to the centre, exploring popular religious, street and folk musics in Vienna and elsewhere in Central Europe. Other areas of research in-

clude immigrant and 'ethnic' folk musics in America, and the intellectual history of ethnomusicology. In addition to extensive publications in these areas, Bohlman is editor of the series Recent Researches in the Oral Traditions of Music and co-editor (with Bruno Nettl) of 'Chicago Studies in Ethnomusicology'.

(MARTIN STOKES)

Boulton [née Craytor], Laura

(*b* Conneaut, OH, 1899; *d* Bathesda, MD, 16 Oct 1980). American ethnomusicologist. After studying singing at Western Reserve University, she took the degree at Denison University and gained the doctorate at the University of Chicago. From 1929 to 1979 she participated in 40 expeditions in which she recorded music of the peoples of Africa, South America, Alaska, Eastern Europe and the South Pacific; her travels were sponsored by various institutions, including the American Museum of Natural History, the University of Chicago and the Carnegie Institute. She taught at the University of Chicago (1931—1933) and the University of California (1946—1949), was a founder-member of the Society for Ethnomusicology and was director of the Laura Boulton Collection of Traditional and Liturgical Music at Columbia University (1967—1972) and the Laura Boulton Collection of World Music and Musical Instruments at Arizona State University (1972—1977). She produced documentary films for the National Film Board of Canada and a number of recordings of traditional music for Folkways, and her writings include *The Music Hunter: the Autobiography of a Career* (*New York*, 1969) *and Musical Instruments of World Cultures* (New York, 1972).

Her instrument collection is housed in Mathers Museum at Indiana University, and her recordings and correspondence are located at the same university in the Archives of Traditional Music.

(PAULA MORGAN/FRANK GUNDERSON)

Densmore, Frances

(*b* Red Wing, MN, 21 May 1867; *d* Red Wing, 5 June 1957). American ethnomusicologist. She received her early musical education at the Oberlin Conservatory of Music, Ohio, where she studied the piano, organ and harmony; later she was a piano pupil of Carl Baermann in Boston and of Leopold Godowsky, and studied counterpoint with John K. Paine at Harvard University. A pioneer in the study of Amerindian music, she became interested in the subject in 1893 after

reading reports of Alice C. Fletcher's work; she pursued this highly specialized field of study with unflagging energy until her death. In 1901 she wrote down for the first time songs from a Sioux woman near Red Wing. In 1904 she studied Filipino music at the St Louis Exposition, and notated the song of Geronimo, the famous Apache chief. In 1905 she visited the White Earth Reservation in Minnesota to observe the Chippewa, and made her first field trip at Grand Portage on the north shore of Lake Superior. In 1907 her work was recognized by the Bureau of American Ethnology of the Smithsonian Institution and she was made a Collaborator, a title which she held for the next 50 years. During this period the Bureau published 13 of her monographs on Amerindian music, five anthropological studies and one paper in the Annual Report series.

From her first book, *Chippewa Music* (1910—1913/R), she displayed her ability as an observant ethnographer and a conscientious analyst of music. In addition to tribal monographs she contributed articles to many journals as a means of interpreting Amerindian culture to a larger public. *The American Indians and their Music* (1926) was written as an introduction for the lay reader. From her recordings kept in the Library of Congress seven LP records have been issued.

(WILLARD RHODES)

Ellis [Sharpe], Alexander J(ohn)

(*b* Hoxton, London, 14 June 1814; *d* London, 28 Oct 1890). English philologist and mathematician. His surname was changed in recognition of a legacy from a relative named Ellis, which made possible a life of independent and active scholarship. He was educated at Shrewsbury, Eton and Cambridge, where he read mathematics and classics. At first a mathematician, he became an important philologist who did more than any other scholar to advance the scientific study of English pronunciation. Intrigued by the pitch of vocal sounds, he became a writer on scientific aspects of music. He was elected a Fellow of the Royal Society in 1864. His musical studies led to an English translation of Helmholtz's *Die Lehre von den Tonempfindungen*; its second edition (London, 1885) contains an appendix consisting of a summary of Ellis's own papers on musical scales, theory of harmony, temperament and pitch, added with Helmholtz's approval. Ellis's view of harmony and temperament is controversial because it derived from the idea that music has a discoverable scientific basis, but his essay, 'On the History of Musical Pitch' (1880), is obligatory reading. In this essay Ellis describes that

he had 'purposely relied on mechanical evaluation, to the exclusion of mere estimation of ear' in his studies of pitch. It is highly unlikley, however, that there was any truth in the description of him as 'tone-deaf' (as given in E. J. Hipkins's MS *A Few Notes on the Engaging Personality of Dr. A. J. Ellis*, *GB-Lbl*).

(W. R. THOMAS, J. J. K. RHODES/R)

Feld, Steven

(*b* Philadelphia, 20 Aug 1949). American ethnomusicologist. He was educated at Hofstra University (BA 1971), studying with Colin Turnbull, and at Indiana University, where he earned the PhD with a dissertation on sound and sentiment in 1979 under Alan Merriam. From 1980 to 1985 he was professor of communications at Pennsylvania University, after which he became professor of anthropology and music at Texas University, Austin (1985—1995). In 1995 he became professor of anthropology at the University of California, Santa Cruz, until 1997 when he joined the same faculty at New York University. He has been the recipient of several honours, including a MacArthur Foundation Fellowship (1991—1996), and he was named a fellow of the American Academy of Arts and Sciences in 1994. His areas of research and study include language and music/speech, Papua New Guinea and West Papua, world music/world beat, the politics of music, soundscapes and acoustemology. As a performer (trombone, bass trumpet, bass trombone and euphonium), he has played and recorded since 1970, with the Leadbelly Legacy Band, the Live Action Brass Band, the Tom Guralnick Trio, the New Mexico Jazz Workshop and other small jazz and free improvisation ensembles.

(GREGORY F. BARZ)

Fewkes, Jesse Walter

(*b* Newton, MA, 14 Nov 1850; *d* Forest Glen, MD, 31 May 1930). American ethnologist. He studied biology at Harvard (AB 1875, PhD 1877), and later studied at Leipzig and the University of Arizona. He was field director of the Hemenway Southwestern Archaeological Expedition (1889—1894), and, commissioned by Mary Hemenway, tested the value of the phonograph for fieldwork in March 1890 by recording songs of the Passamaquoddy Indians in Maine. These were soon followed by his Zuni (1890) and Hopi Pueblo (1891) recordings which

were then analysed by Benjamin Ives Gilman. He was responsible for the Hemenway Exhibition at the Madrid exhibition of 1892 commemorating Columbus's discovery of America, and consequently received many honours. As a result of his work in Madrid, Hemenway later commissioned recordings by Gilman. From 1895 to 1918 Fewkes worked as an ethnologist at the Bureau of American Ethnology in Washington, DC, becoming chief in 1918, and remaining there until his retirement in 1928.

Fewkes was the first man to record exotic music for the benefit of science. His most important musical contributions are found in the corpus of his lifelong ethnological studies among the Pueblo Indians in Arizona. His legacy to ethnomusicology lies not only in his articles on music but also in the historical value of his many writings on ritual observances and ceremonials accompanied by music and dance, and those on folklore and language relevant to the study of musical instruments and texts. A man with changing careers, Fewkes undertook extensive fieldwork in ethnology, archaeology and invertebrate zoology, and was a prolific writer.

(SUE CAROLE DeVALE/R)

Fillmore, John Comfort

(*b* Franklin, CT, 4 Feb 1843; *d* Taftville, CT, 14 Aug 1898). American writer on music. He studied the organ at Oberlin College, then (1866—1867) at Leipzig; he held appointments at Oberlin (1867—1868), Ripon College, Wisconsin (1868—1878), Milwaukee College for Women (1878—1884), Milwaukee School of Music (1884—1895) and Pomona College, California (1895). Fillmore was one of the first American writers to take a serious interest in the study of traditional (primarily Amerindian) musics. He believed that, according to the natural laws of physics and acoustics, the music of all cultures, like Western art music, has a harmonic basis in major and minor triads. Since few trained musicians shared his interest, his elaborate but misguided evolutionary scheme outlining the origin and development of all music received little criticism until after his death. Fillmore claimed to have transcribed many recordings collected by Alice Cunningham Fletcher, Franz Boas and others for their publications, but recent research does not corroborate this. His greatest contributions were his textbooks on Western music, which were widely read.

(SUE CAROLE DeVALE/R)

Fletcher, Alice Cunningham

(*b* Cuba, 15 March 1838; *d* Washington DC, 6 April 1923). American ethnologist. She devoted herself to the study of the Great Plains Indians, so completely winning their confidence that she was privileged to gather data and record ceremonials and rituals not usually witnessed by non-Indians. While living on the Omaha reservation in 1881, she became interested in the education of the 24-year-old son, Francis, of Chief Joseph La Flesche. She took him to Washington where he lived with her, as her 'son by adoption', until 1910; with him, Fletcher wrote an important monograph on the Omaha tribe (1911).

Fletcher, who was an assistant at the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology from 1882, began collecting ethnological and musical data in 1883 among the Omaha and Dakota Indians. She also wrote about other tribes and kinship groups and transcribed hundreds of songs including the first complete record of the Pawnees' Hako ceremony. Initially she notated melodies by ear, having her informants repeat each song until she was satisfied that she had an accurate transcription. Soon after the pioneer field use of the Edison phonograph by Jesse Walter Fewkes in 1890, Fletcher adapted her procedure to incorporate it and that enabled her to obtain a greater quantity of material. Her wax cylinder recordings (1893) of Omaha and Osage songs were mostly published by the Peabody Museum; the originals were transferred to the Archive of Folk Song at the Library of Congress.

Fletcher's discussions and articles generated considerable interest in the scientific and aesthetic value of Indian music among other ethnologists and musicians. Fewkes, an ethnologist, and Benjamin Ives Gilman, a psychologist, followed her with their own pioneer work, applying scientific methods to the analysis of Indian melodies. For technical consideration of the music she collected, Fletcher turned to John Comfort Fillmore, with whom she worked closely from 1893 to 1896. As a result Fillmore became a prolific author of articles on American Indian music. Contemporary American composers began to use Indian music in their compositions: the first was Edward MacDowell in his 'Indian' Suite for orchestra (op. 48, 1890); others included C. T. Griffes and Arthur Farwell.

Fletcher was also active in organizations, and held various offices in learned societies. Her publications include 46 monographs on aspects of Indian music and ethnology.

(SUE CAROLE De VALE)

Gilman, Benjamin Ives

(*b* New York, 19 Feb 1852; *d* Boston, 18 March 1933). American psychologist and ethnomusicologist. He studied at Williams College (AB 1872) and did postgraduate work as a Fellow in Logic at Johns Hopkins University (1881—1882); he then attended the University of Berlin (1882), was a graduate student in psychology at Harvard (1883—1885) and in 1886 studied at the University of Paris. He lectured at Princeton, Columbia and Harvard on the psychology of music (1890—1892) and was assistant professor of psychology at Clark University (1892—1893). He then became secretary of the Boston Museum of Fine Arts until his retirement in 1925.

Much of Gilman's musical research was given impetus by Mary Hemenway, who commissioned an expedition to study the Pueblo Indians; in 1890 she entrusted the study of the songs to Gilman, who was the first to scientifically analyse Amerindian melodies through recordings. He held that the Amerindians had their own set of conscious norms for intervallic relationships and, in his article on Zu?i melodies (1891), showed minute discrepancies in the deviations from the Western tempered scale. Stumpf pointed out technical flaws in the equipment that affected the recordings' reliability, while John Comfort Fillmore argued that the deviations from the Western scale were accidental and insignificant. Gilman's publication nevertheless served as a model for many later treatises based on recorded material.

In 1891 the Hemenway Expedition moved on to Hopi villages. The Hopi transcriptions, which include a chapter with a detailed description of his methodology, appeared both in standard music notation and in a more precise graphic notation. His tabular analysis of melodic intervals in the songs used the 'cents' measurement employed by A. J. Ellis and the German comparative musicologists. In 1893 Hemenway commissioned Gilman to record exotic music at the World's Columbian Exposition in Chicago. He had already recorded Chinese music for his 1892 article and returned with 101 cylinders of the performances at the Javanese, Samoan, Serbian and Kwakiutl Indian exhibits, which he never published; these appear to be the earliest extant recordings of indigenous music from Java, Samoa and Serbia. He also devoted six cylinders to the tunings of the individual gamelan instruments. The cylinder recordings he prepared for the 1893 exhibition, were rediscovered in 1976 and now provide fundamental evidence of change in the

structure and form of these musics during the 20th century.

(SUE CAROLE DeVALE)

Herzog, George

(*b* Budapest, 11 Dec 1901; *d* Indianapolis, 4 Nov 1983). American ethnomusicologist of Hungarian birth. He studied at the Royal Academy of Music, Budapest (1917—1919), at the Berlin Hochschule für Musik (1920—1922) and with Egon Petri (piano) in 1921; while at Berlin University (1922—1924) he was an assistant to Hornbostel at the Phonogramm-Archiv. On emigrating to the USA in 1925 he took a postgraduate course in anthropology at Columbia University, where he was influenced by Franz Boas; he was a research associate in anthropology at the University of Chicago (1929—1931) and at Yale University (1932—1935), participating in the University of Chicago Anthropological Expedition to Liberia (1930—1931). In 1935 and 1947 he was awarded Guggenheim Fellowships. He took the doctorate at Columbia University in 1938 with a dissertation on the musical styles of Pueblo and Pima and also worked there as a visiting lecturer (1936—1937), visiting assistant professor (1937—1938) and assistant professor of anthropology (1939—1948). It was mostly through Herzog's efforts that Bartók came to the United States of America and eventually to Columbia University. In 1948 he became professor of anthropology at Indiana University, bringing with him the Columbia University Archives of Folk and Primitive Music (established by him in 1936), which became the Indiana University Archives of Traditional Music, modelled on the Berlin Phonogramm-Archiv. He retired as emeritus professor in 1962.

Herzog was a founder of ethnomusicological studies at American academic institutions. Besides teaching courses in linguistics and cultural anthropology he introduced courses in primitive and folk music (1936) and comparative musicology (1941) at Columbia, later amalgamating them as a course in folk, primitive and oriental music (1944). He was one of the leading authorities on North Amerindian music, having engaged in field research among such tribes as the Apache, Comanche, Dakota, Maricopa, Navaho, Pima, Pueblo, Yuma and Zuni. His interest in methods of transcription and analysis extended his research into European folk music (Greek, Irish, Spanish and south Slav) and to the study of Jewish (Babylonian, Yemenite and Judeo-Spanish), Peruvian and Javanese traditions. Besides building up an archive of commercial and field recordings, he undertook

invaluable bibliographical surveys of published materials and compiled descriptive catalogues of archives in museums, institutions and private collections. His entry on 'Song' in the *Funk & Wagnalls Standard Dictionary of Folklore* (1950) furnishes important insights concerning the functional aspects of folksong.

(ISRAEL J. KATZ)

Hood, Ki Mantle

(*b* Springfield, IL, 24 June 1918). American ethnomusicologist and composer. After studying composition privately with Ernst Toch (1945—1950), he completed the AB in music (1951) and the MA in composition (1952) at UCLA. He took the doctorate on a Fulbright fellowship at the University of Amsterdam with Jaap Kunst with a dissertation on the Javanese modal system (1954). During the same year he became an instructor at UCLA, where he initiated the first formal programme in ethnomusicology. Following fieldwork in Indonesia on a Ford Fellowship (1956—1958), he returned to UCLA and was appointed assistant professor (1956), associate professor (1959) and full professor (1962); he also founded the Institute of Ethnomusicology in 1961. He has been visiting professor at universities in the USA and abroad, including the University of Ghana (1963—1964), the University of Beijing (1983), Queen's University, Belfast (1985), and the Schola Tinggi Seni Indonesia (1998). Although he retired from UCLA as professor emeritus in 1974, he continued to teach as distinguished senior professor of music at the universities of Maryland (1980—1996) and West Virginia (1996—). He was president of the Society for Ethnomusicology (1965—1967) and was made an honorary life member of the European Seminar in Ethnomusicology in 1985.

Hood was the first scholar to offer training in the performance of non-Western music (in Javanese and Balinese gamelan), a practice now common at most large Western universities. His emphasis on performance participation or 'bi-musicality' as an essential aspect of research is a major contribution to the field; his breadth of approach is outlined in the writings *Music the Unknown* (1963), 'Ethnomusicology' (*HDM*) and *The Ethnomusicologist* (1971), which are germane to the understanding of his work. His findings on Javanese and Balinese music, which resulted in landmark studies on tuning and modal systems, improvisation and polyphonic stratification, have served as a foundation for studies in other musical cultures of Southeast Asia. He also made many important recordings of gamelan music and contributed to the development of the Seeger melograph in the

1960s and the 1980s. Inspired by the complexity of Southeast Asian musics, his latest writings on the 'quantum theory' of music challenge traditional theories of sound as a continual process. Hood's hypothesis is that there is a smallest time scale unit of sound (as the quanta are fixed elemental units of radiating energy), setting forward a research model that includes musicology in the processes of thinking of 20th-century physics. Many of his compositions have been published and recorded, including Implosion (1982, for percussion quartet) and Udan Bostan (1996, for gamelan). In honour of his achievements, the Indonesian government conferred on him the title 'Ki' in 1986 and elected him to the Dharma kusuma ('Society of National Heroes') in 1992.

(GIOVANNI GIURIATI)

Hornbostel, Erich M(oritz) von

(*b* Vienna, 25 Feb 1877; *d* Cambridge, 28 Nov 1935). Austrian scholar. His parental home was a focus of Viennese musical life (his mother was the singer and Brahms devotee Helene Magnus) and in early youth he studied harmony and counterpoint under Mandyczewski; by his late teens he was an accomplished pianist and composer. After studying natural sciences and philosophy at the universities of Heidelberg and Vienna (1895—1899) he took the doctorate in chemistry in Vienna (1900) and then moved to Berlin, where, under the influence of Stumpf at the university, he became absorbed in the study of experimental psychology and musicology, particularly tone psychology. He was an assistant to Stumpf at the Psychological Institute (1905) until its archives became the Berlin Phonogramm-Archiv, of which he was director from 1906 to 1933. In 1917 he was appointed professor at the university and in recognition of his achievements he was also given a lectureship without having to write a *Habilitationsschrift*. His pupils and assistants at the achive who later became prominent scholars included Fritz Bose, George Herzog, Hickmann, Husmann, Kolinski, Lachmann, Marius Schneider, Sachs, Wiora and the American composer Henry Cowell. Collectively they were known as the Berlin School. On being dismissed in 1933 (his mother was Jewish) he fled to Switzerland and then emigrated to New York with his wife and son to accept a lectureship at the New School for Social Research, but failing health obliged him to move to London in 1934. He spent the last months of his life in Cambridge working on a collection of 'primitive' recordings at the Psychological Laboratory.

With Stumpf and Otto Abraham, Hornbostel initiated the application of the concepts and methods of acoustics, psychology and physiology to the study of non-European musical cultures. Their efforts were decisive in achieving recognition for the newly developed discipline 'vergleichende Musikwissenschaft' (comparative musicology). With Abraham, Hornbostel published a series of essays on non-European music (Japanese, Turkish, Indian, Amerindian) based on materials at the Phonogramm-Archiv, and suggested a method for transcribing music from recordings. In 1904 they outlined a programme in comparative musicology similar to that of comparative linguistics. At the Second Congress of the International Musical Society (Basle, 1906) Hornbostel provided sufficient evidence for the use of empirical musicological data in ethnological research. Also in 1906 he undertook field research among the Pawnee Indians in North America, and in subsequent years concentrated on building up the collection at the Phonogramm-Archiv. During World War I his work with the psychologist Max Wertheimer on the physical and psychological basis of sound detectors took him to the major battle fronts and gave him the opportunity to record folk music in prison camps. In 1932 he was a leading participant at the Congress of Arabian Music in Cairo.

Despite the breadth and scope of his writings (86 articles and 59 reviews) Hornbostel never published a synthesis of his investigations. Some of his ideas, such as the theory of blown 5ths and the study of scale systems, have met with severe criticism (the former theory was attacked by Bukofzer, Lloyd and Schlesinger, but defended by Kunst). Yet his classification system of instruments (with Sachs, 1914, based on a system earlier proposed by V.-C. Mahillon) and his studies on the psychology of musical perception, the cross-cultural implications of tuning systems, and folk polyphonies remain important to ethnomusicology. His early writings, along with invaluable review articles up to 1960, have been collected and translated in *Hornbostel: Opera omnia* (1975—). Hornbostel's papers are housed with Max Wertheimer's papers in the special collections of the Library and Museum of the Performing Arts, Music Division, New York Public Library.

(ISRAEL J. KATZ)

Kolinski, Mieczyslaw

(*b* Warsaw, 5 Sept 1901; *d* Toronto, 8 May 1981). Canadian composer, ethnomusicologist and theorist of Polish origin. He received his early education in

Hamburg, and appeared publicly there as piano soloist and in his own compositions (songs, piano works). He later studied the piano and composition at the Hochschule für Musik, Berlin, and musicology, psychology and anthropology at Berlin University, where he took the doctorate in 1930 with a dissertation on Malaccan and Samoan music. After serving as assistant to Erich von Hornbostel at the Staatliches Phonogramm-Archiv in Berlin (1926—1933), he moved to Prague, where he transcribed much non-Western music in association with the anthropologists Melville Herskovits and Franz Boas. Forced again to move by the advance of Nazism, in 1938 he went to Belgium where he remained for 13 years, in hiding during much of the German occupation. There he married Edith van den Berghe, daughter of the Belgian painter Frits van den Berghe. In 1951 he settled in New York, and later became an American citizen. He was general editor of the Hargail Music Press and also music therapist in a large hospital for war veterans near New York. He was co-founder (1955), and for a time president (1958—1959), of the Society for Ethnomusicology. From 1966 until his retirement in 1976 he directed the course in ethnomusicology at the University of Toronto; he also participated in the research programme of the Canadian Centre for Folk Culture Studies, National Museum of Man, Ottawa. He became a Canadian citizen in 1974. After his retirement, Kolinski was awarded the title of scholar emeritus, and continued to lecture until his death.

In an essay from his Prague period, *Konsonanz als Grundlage einer neuen Akkordlehre* (1936), Kolinski dealt with questions of consonance and dissonance in modern music and proposed a systematic approach to chord classification; he also patented an ingenious cardboard wheel for use in teaching the rudiments of tonality. In the 1950s and early 60s he established widely applicable methods for analysing tonal and melodic structures, and fundamental problems of rhythm, tempo and tuning. He sometimes wryly quoted a colleague's description of his work as that of an 'armchair ethnomusicologist' (i. e. one who transcribes and analyses material gathered by others), but in fact he made well over 2000 transcriptions from areas as diverse as Samoa, New Guinea, Surinam, West Africa, Haiti and northern-coastal British Columbia (Kwakiutl).

The originality and extraordinarily broad scholarly scope of his work in ethnomusicology has tended to obscure his continuing work as a theorist and composer. He formulated an original method for teaching the reading of music to elementary piano students, and developed a comprehensive notation theory based on

a staff of three lines. His ballet, *Expresszug-Phantasie*, first produced in Salzburg in 1935 by a Czechoslovak modern-dance group, had performances in Prague and several other cities in succeeding seasons. In Belgium he studied the carillon and wrote for it, and a concert of his works was given in Brussels in 1947. A number of his later chamber works and solo piano pieces were played, broadcast and recorded in the USA and Canada.

Cross-Cultural Perspectives on Music (1982) was to have been presented to Kolinski as a Festschrift for his 80th birthday, had it not been for his death four months earlier. The contributions to this volume offer testimony to the spirit of rigorous, systematic and comparative investigation of musical sound that characterized Kolinski's research, writings and teaching.

(JOHN BECKWITH/GAGE AVERILL)

Krader [née Lattimer], Barbara

(*b* Columbus, OH, 15 Jan 1922). American ethnomusicologist. She took the AB in music in 1942 at Vassar College, where her teachers included Ernst Krenek and George Dickinson. In 1948 she took the AM in Russian language and literature at Columbia University; she worked with George Herzog and Roman Jakobson. After a year at Prague University (1948—1949) she began work for the doctorate at Radcliffe College; she took courses in Slavonic folklore, linguistics and literature under Roman Jakobson and took the PhD in 1955 with a dissertation on Serbian peasant wedding ritual songs. She was assistant to the chief of the music section of the Pan American Union (1957—1959), a reference librarian and bibliographer in the Slavonic division of the Library of Congress (1959—1963) and a lecturer in the Slavonic department of Ohio State University (1963—1964). She worked as executive secretary of the IFMC in London (1965—1966); returning to the USA, she taught at Columbia University (1969) and served as foreign editor of the *American Musical Digest* (1969—1970). She lectured at the Freie-Universit? t, Berlin (1976—1978). Since 1978 she has worked as a professional translator.

Krader's research has centred on Slavonic folk music and music of non-Slavonic Balkan countries; she is particularly interested in wedding ritual songs. She has made field recording expeditions to the former Czechoslovakia, the former Yugoslavia, northern Greece, Rhodes and Romania. In 1971—1973 she was president of the Society for Ethnomusicology.

(PAULA MORGAN)

Kunst, Jaap [Jakob]

(*b* Groningen, 12 Aug 1891; *d* Amsterdam, 7 Dec 1960). Dutch ethnomusicologist. Both his parents were professionally trained musicians; he began studying the violin at the age of four, and in his teens became interested in the folk culture of the Netherlands. He took a degree in law at Groningen (1917) and worked in banking and the law before joining a string trio (1919), which made a successful tour of the Dutch East Indies (now Indonesia). He subsequently remained in Bandung (Java) until the mid-1930s to study and collect the indigenous music (particularly that of the gamelan) while working for the government. In 1930 he was given an official, full-time appointment as musicologist for the Dutch government. He made long tours of the Indonesian archipelago during the next few years and, with the help of his wife Katy, established an archive of musical instruments, field recordings, books and photographs for the museum at Batavia (now Jakarta). His government post was abolished in 1934 and he returned to the Netherlands and lectured throughout Europe for the next two years. In 1936 he became curator of the Royal Tropical Institute in Amsterdam and began to amass what became one of the greatest collections in Europe. He began lecturing at the University of Amsterdam in 1953 and became a faculty member in 1958; he also made two lecture tours of the USA. In 1959 he succeeded Curt Sachs as honorary president of the Society for Ethnomusicology and Vaughan Williams as president of the IFMC. Shortly before his death he was elected to membership of the Anthropological Society of Vienna.

Kunst was a founder of modern ethnomusicology. In his study of Dutch folk music and various Indonesian musical cultures he showed deep concern for the humanity of man and for the need to comprehend music in the widest possible frame of reference-social, physical and spiritual. He himself coined the term ethnomusicology on the grounds that it was more accurate than 'comparative musicology' ('vergleichende Musikwissenschaft'). His many publications relating to Indonesia are standard reference works, without which Indonesians would have lost all knowledge of some of their most valued heritage; his collection of Dutch folk music is equally important.

(MANTLE HOOD)

Laade, Wolfgang

(*b* Zeitz, 13 Jan 1925). German ethnomusicologist. After studying composi-

tion with Boris Blacher at the Musikhochschule in West Berlin (1947—1953), he studied ethnomusicology (with Kurt Reinhard) and anthropology (with Hans Nevermann and Sigrid Westphal-Hellbusch) at the Freie Universit? t, Berlin. In 1960 he took the doctorate with a dissertation on Corsican lament melodies. He was a research fellow at the Australian Institute of Aboriginal Studies (1963—1966) and the Deutsche Forschungsgemeinschaft (1967—1970) and from 1968 he taught ethnomusicology at Heidelberg University. He was appointed professor of ethnomusicology at Zürich University in 1971. He retired in 1990. He was awarded the Sigillo d'Oro from the Istituto Internazionale de Etnostoria and was made an honorary life member of the European Seminar in Ethnomusicology.

Laade's work has been concentrated on the regions Corsica and Tunisia as well as Australia, Papua New Guinea, Melanesia, Sri Lanka, India and Taiwan. His writings are concerned chiefly with myths, folk tales and legends along with their related music in oral traditions and the interdisciplinary reading of 'meaning' in musical structures and other art forms. He has also examined the local histories of diverse ethnic groups in regard to their migration patterns.

(RÜDIGER SCHUMACHER)

Lachmann, Robert

(*b* Berlin, 28 Nov 1892; *d* Jerusalem, 8 May 1939). German ethnomusicologist. He studied English, French and Arabic at the universities of Berlin and London. His first contact with non-Western (especially Arab) music took place during World War I when he was sent to the Wünsdorf POW camp to collect folklore and traditional music from prisoners; there he met Arab soldiers and made his first attempts at transcribing their songs. This work was encouraged by Erich von Hornbostel and Curt Sachs, then members of the Berlin Phonogrammarchiv. After 1918 he studied musicology under Johannes Wolf and Carl Stumpf and Semitic languages under Eugen Mittwoch at Berlin University, taking the doctorate in 1922 with a dissertation on urban music in Tunisia based on his own field recordings. In 1924 he joined the Berlin Staatsbibliothek and studied librarianship. After a year in Kiel (1926) he returned to the Berlin Staatsbibliothek in 1927 to take up a post in the music department under Wolf. Meanwhile he continued to study Near Eastern music, mainly during several recording expeditions in North Africa. In 1925 he visited Tripoli, and in 1926 and 1929 was again in Tunisia recording fellahin and Bedouin music, as well as the song of the Jewish

community on the Isle of Djerba.

This experience led to his appointment as head of the Phonogram Commission recording music at the Congress of Arab Music (Cairo, 1932). He selected and recorded performances of the best Arab musicians from Morocco to Iraq. At his instigation the Gesellschaft zur Erforschung der Musik des Orients was founded in 1930, and he edited its quarterly journal, *Zeitschrift für vergleichende Musikwissenschaft*, throughout the three years of its lifetime (1933—1935).

Lachmann, who was Jewish, lost his job at the Berlin Staatsbibliothek under the Nazi government. In 1935, the Hebrew University of Jerusalem invited him to open a Phonogram Archive for Oriental Music. His research during his last four years in Jerusalem (1935—1939) marked the start of modern ethnomusicology in Israel. He brought with him his earlier recordings of Arab music (about 500 items recorded in North Africa) and made 1000 more recordings, which brought to light a number of oral liturgies preserved by Middle Eastern Jewish communities in Jerusalem but originating elsewhere. His new recordings also helped to perpetuate the exclusively oral music tradition of some Jewish communities (e. g. the Samaritans) and of some eastern churches. In addition a series of recordings represents the classical art forms of Arab music as known in Iraq and Syria.

In Jerusalem Lachmann tried a new approach to the complexities of Jewish music, and in *Jewish Cantillation and Song in the Isle of Djerba* (1940) finally evolved a way of describing a community comprehensively through a detailed structural analysis of the recorded materials. His aim was to set the picture of North African Jewish music against the larger background of Islamic music civilizations, thus demonstrating that the music of an independent religious community could be influenced by neighbouring cultures.

Lachmann was one of the finest exponents of the early European school of comparative musicology, stressing comparative analysis of musical forms and their morphological qualities as well as the variants and parallels of one single type (e. g. women's laments, folk epics, ritual songs) around the world. He deepened insight into the worldwide relationships of such basic forms. Another of his achievements was to enlarge the understanding of the intricate forms of ornamental variation and improvisation in Arab music.

(EDITH GERSON-KIWI)

List, George (Harold)

(*b* Tucson, AZ, 9 Feb 1911). American ethnomusicologist. He was educated at the Juilliard School of Music, receiving a diploma in flute performance in 1933. He continued with graduate studies at Juilliard before obtaining the BS (1941) and the MA (1945) from Columbia University. He obtained the PhD with a dissertation on tonality in Mozart (1954) from Indiana University, where his principal teacher was George Herzog. He has received numerous grants including fellowships from the National Endowment for the Humanities, Indiana Historical Society, American Philosophical Society and a Fulbright research award. He began teaching at Colorado College before moving to Miami University, Ohio (1946—1953). In 1954 he joined the faculty of Indiana University, becoming professor of folklore in 1969 and professor emeritus when he retired in 1976. While at Indiana he served as the director of the Archives of Traditional Music (1954—1976) and the Inter-American Programme in Ethnomusicology (1966—1976) and was editor of *The Folklore and Folk Music Archivist* (1958—1968). His principal fields of interest include ethnomusicology and folklore, Latin American folk music, North American folk music and music of the Hopi Indians.

(GREGORY F. BARZ)

Lomax, Alan

(*b* Austin, Texas, 15 Jan 1915). Folksong scholar, son of (1) John Lomax. He was educated at Harvard University (1932—1933), the University of Texas (BA 1936) and Columbia University (where he did graduate work in anthropology in 1939). In 1937 he began working under his father in the Archive of American Folksong, Library of Congress. He worked for the Office of War Information and US Army Special Services during World War II, and served Decca Records Inc. as Director of Folk Music (1946—1949). He produced numerous educational radio and television programmes on folk music for use in the USA and Great Britain (such as the 'American Patchwork' series produced for PBS, 1990) and recorded and studied folksong in Great Britain, Haiti, Italy, Spain, the USA and elsewhere. He served on the boards of several American folk festivals and lectured at various American universities (Chicago, Columbia, Indiana, New York). In 1963 he became director of the cantometrics project at Columbia University, an international study of the folksong in its cultural matrix (see Canto-

metrics); he also founded the Association for Cultural Equity at Hunter College, CUNY.

Lomax's search to find and record songs and singers took him on lengthy journeys through the rural southern USA to farms, churches, small night clubs and prison farms. Travelling when recording techniques were in their infancy, he and his father transported a 300-lb disc recorder in a station wagon on back roads and farm lanes. Lomax found and documented an American folk heritage in the blues steeped in African roots, and a Western heritage flavoured with cowboy lore. From the outset, his work among the creators of the vast tapestry of American and African-American folksong convinced him to urge a very broad view of the data to make possible a comprehensive study of the song in its cultural context. Working with a team of scholars and assistants, he sought to compare data on song melody and structure with ethnographic, political, economic, biological and sociological data. One result was a correlation of behavioural data with textual and musical song profiles. Working with the musicologist Bill Grauer, he reported the identification of ten regional song matrices applicable to the majority of some 400 world song traditions represented in the Lomax archives. His contribution to folksong scholarship is thus best considered in terms of his pioneering advocacy of a view of the particular within a panoramic ethnic context.

As a writer, Lomax has discussed the behavioural aspect of song performance and the place of folksong in society in his articles 'Folk Song Style' (1959) and 'Song Structure and Social Structure' (1962), and in *Folk Song Style and Culture* (1968). He has prepared biographies of the jazz musician Ferdinand 'Jelly Roll' Morton (*Mister Jelly Roll* 1950) and Rev. Renfrew and Nora Reed, a black American preacher and a blues singer (*The Rainbow Sign*, 1959), providing valuable insight into black American life and culture in the southern USA. The folksong collections he has compiled include *Folk Song USA* (1947), *Cowboy Songs* (1986) *and Three Thousand Years of Black Poetry* (New York, 1970, with R. Abdul), an anthology including composed poetry, song texts, African praise-poetry, and texts taken from oral tradition. His search for the roots of the blues is chronicled in *Land Where the Blues Began* (1993). He has also edited important collections of recorded traditional folksongs (*Columbia World Library of Folk and Primitive Music*), American folksongs (*Southern Journey*) and blues (including the Library of Congress recordings of Jelly Morton, Roll Leadbelly and Woody Guthrie, as well as the collection *Muddy Waters: the Com-*

plete Plantation Recordings). The publication of Lomax's extensive library of field recordings began in 1997 and is projected to run to 100 CDs.

(DARIUS L. THIEME)

McAllester, David P(ark)

(*b* Everett, MA, 8 June 1916). American ethnomusicologist. He studied at Harvard University (BA 1938) and then at Columbia University (PhD 1949) with George Herzog. He was appointed to teach anthropology and music at Wesleyan University in 1947, retiring as professor emeritus in 1986; he was one of the first ethnomusicologists to offer courses in non-Western music at an American university. One of his students at Wesleyan was C. J. Frisbie, who became a highly accomplished scholar of Navajo music and culture. He was also guest lecturer at other universities in the USA and Australia and taught Amerindian music and culture at secondary schools. He helped to found the Society for Ethnomusicology in the 1950s and served as its president 1964—1966.

McAllester led the generation of American scholars who, beginning in the late 1940s, effected the transformation of comparative musicology into the modern discipline of ethnomusicology. He and his contemporaries emphasized data collection through original field research and the application of anthropological theory and method to music scholarship. His research focussed primarily on Navajo and Apache music and ceremonialism. In his first major publication, *Peyote Music* (1949), he took a descriptive and historical approach. He broke new ground with his most influential work, *Enemy Way Music* (1954), the first study of Amerindian musical aesthetics in relation to broader value systems within a culture. He began working with the Navajo singer Frank Mitchell in 1957, a collaboration that continued until Mitchell's death ten years later. In 1976 McAllester embarked on the study of contemporary Navajo music; he was one of the first ethnomusicologists to treat Amerindian popular music in a scholarly way. The author of five books and nearly a hundred articles, he remains one of the most important ethnomusicologists of his generation.

(VICTORIA LINDSAY LEVINE)

Merriam, Alan P(arkhurst)

(*b* Missoula, MT, 1 Nov 1923; *d* nr Warsaw, 14 March 1980). American ethnomusicologist. He took the BA at Montana in 1947, then began studies in an-

thropology under M. J. Herskovits and Richard A. Waterman at Northwestern University (MM 1948, PhD 1951). After teaching anthropology at Northwestern University (1953—1954; 1956—1962) and at the University of Wisconsin (1954—1956), he became professor (1962) and then chairman of the anthropology department at Indiana University (1966—1969), which under his directorship became a leading research centre in ethnomusicology. He was also co-founder (1952) and president (1963—1965) of the Society for Ethnomusicology whose journal he edited (*Ethnomusicology Newsletter*, 1952—1957; Ethnomusicology, 1957—1958). He died in an aeroplane crash.

Merriam's extensive field research among the Flathead people of Montana (1950, 1958) and the Basongye and Bashi people of Za? re (now the Democratic Republic of Congo) and Burundi (1951—1952, 1959—1960, 1973) resulted in a series of major articles on African music, and in *Ethnomusicology of the Flathead Indians* (1967), which became an exemplar for ethnomusicological studies after 1970. His most important work, *The Anthropology of Music* (1964), argued for a tripartite model for ethnomusicological research involving investigation of the sounds themselves as well as of the behaviour (social, physical and verbal) and the conceptualizations of musicians and audience; this approach has had lasting relevance. Defining ethnomusicology as the anthropological study of music, it is arguably the most influential work in ethnomusicology published after 1950, stressing the importance of cultural and social factors in any investigation of the processes of creation, aesthetics, and the training and acculturation of performers and audience. He also wrote on jazz, American music and Afro-Caribbean music, but his most significant contribution remains his discussions of the theoretical and conceptual problems in ethnomusicology. A dedicated teacher and a visiting lecturer at many institutions, he was largely responsible for the eventual acceptance of ethnomusicology at North American educational institutions.

(PAULA MORGAN/BRUNO NETTL)

Nettl, Bruno

(*b* Prague, 14 March 1930). American ethnomusicologist of Czech birth. He was educated at Indiana University (AB 1950; MA 1951; PhD 1953) and the University of Michigan (MA 1960). His distinguished teaching career has been anchored at the University of Illinois at Urbana-Champaign (appointed associate professor of music, 1964; professor of music and anthropology, 1967—1992; emeritus professor, 1992), but has included numerous guest professorships, in-

cluding Kiel (Fulbright professor 1956—1958), Washington (1985, 1988, 1990), Louisville (Bingham Professor 1983), Colorado College (1992, 1998), Harvard (1990), and Chicago (1996). Among numerous honours are two honorary doctorates (Chicago 1993; Illinois 1996), the Fumio Koizumi Prize (Tokyo 1993), and a Festschrift (1991).

Nettl's scholarship has been seminal for the growth of ethnomusicology during the second half of the 20th century. He has written or edited numerous works surveying and broadening theoretical and methodological principles, notably *Theory and Method in Ethnomusicology* (1964), *The Study of Ethnomusicology: 29 Issues and Concepts* (1983), and *Comparative Musicology and Anthopology of Music* (with P. V. Bohlman, 1991). He has also published extensively on a variety of topics, including Native American music, folk and traditional music, the Middle East (especially Iran), the intellectual history of ethnomusicology, urban ethnomusicology, local music ethnography and improvisation. He has influenced musical scholarship through extensive editorial activities, from journal editorships (*Ethnomusicology* 1961—1965, 1998—2002) to advisory boards (AMS committee for publications of American music and *Garland Encyclopedia of World Music*) to monograph series (Detroit Monographs in Musicology and Chicago Studies in Ethnomusicology).

Nettl's influence on modern musical scholarship crosses disciplinary as well as international borders. He has encouraged rapprochement and cooperation among all domains of musical scholarship, and has strengthened the interdisciplinary potential of ethnomusicology by drawing from folklore studies, anthropology and the social sciences. The influences of his approaches to world music are also evident in his activities as a teacher, which embrace all levels of music education, and appear in his articles and classroom textbooks, as well as the characteristically lucid quality of all his published work. Many leading ethnomusicologists have studied with Nettl and written dissertations advised by him. It has been the greatest measure of his intellectual breadth and diversity that his former students have not formed a single school, but have established new directions both for ethnomusicolgy and modern musical scholarship generally.

(PHILIP V. BOHLMAN)

Nketia, J(oseph) H(anson) Kwabena

(*b* Mampong, 22 June 1921). Ghanaian ethnomusicologist. He was educated

at the Presbyterian Training College in Akropong (1937—1941) and later studied linguistics and social anthropology at the School of Oriental and African Studies in London (1944—1946). He gained music degrees from Trinity College of Music and Birkbeck College, London (BA 1949). He was a lecturer at the Presbyterian Training College in Akropong (1942—1944, 1949—1952), director of the Institute of African Studies at the University of Ghana, Legon (1965—1980), professor of music at UCLA (1968—1983) and Andrew Mellon Professor of Music at the University of Pittsburgh (1983—1991). Since 1993 he has been director of the International Centre for African Music and Dance.

Nketia's earliest writings focussed on the traditions of his own society, the Akan. Although he also composed, it was his scholarly work that attracted attention in Europe and America. In his first major project, *Funeral Dirges of the Akan People* (1955), he developed an interdisciplinary methodology. During the 1960s and 70s, his writings provided an important insight into research on Africa and the diaspora. In the 1980s, he began to investigate the practical issues of music and musical life and paid increasing attention to theoretical and methodological issues.

(JACQUELINE COGDELL DJEDJE)

Rhodes, Willard

(*b* Dashler, OH, 12 May 1901; *d* Sun City, AZ, 15 May 1992). American ethnomusicologist and educationist. He studied at Heidelberg College, Tiffin, Ohio (AB, BMus, 1922), the Mannes School of Music, New York (1923—1925), and Columbia University (MA 1925). He then went to Paris (1925—1927) where he was a pupil of Cortot and Boulanger. On his return he worked with opera companies, including the Rhodes Chamber Opera in Chicago in the early 1930s. He was director of music in the public schools of Bronxville, New York, 1935—1937; then he joined the music department at Columbia University, where he remained until his retirement in 1969. Concurrently, from 1938, he was adviser to the Bureau of Indian Affairs in its project for recording Amerindian music; this resulted in the issue of a notable series of recordings by the Library of Congress and Folkways. He also undertook fieldwork in Africa (notably Nigeria) and India. Rhodes was a co-founder of the Society for Ethnomusicology (1953) and its president, 1956—1958; he was also president of the Society for Asian Music in 1961 and the International Folk Music Council (now International Council

for Traditional Music) in 1968, and served on the committees of other organizations such as the American Musicological Society, the American Folklore Society, the African Music Society and the International Institute for Comparative Musical Studies and Documentation.

(□)

Rice, Timothy

(*b* Gainesville, TX, 12 May 1945). American ethnomusicologist. He studied history at Yale (BA 1967) and took the doctorate in music at Washington University in 1977. From 1974 to 1987 he taught at the Faculty of Music of the University of Toronto; he then moved to UCLA, where he was appointed professor of ethnomusicology and systematic musicology in 1993 and department chair in 1996. He has been editor of *Ethnomusicology* (1981—1984) and treasurer and a director of the Society for Ethnomusicology (1986—1990); he is also founding co-editor of the *Garland Encyclopedia of World Music*.

Rice has published widely on the folk and traditional musics of Bulgaria (where he began conducting fieldwork in 1969), and Macedonia, addressing issues relating to music cognition, musical symbolism, ethnoaesthetics, the politics and economics of music and individual agency in culture. His book *May It Fill Your Soul: Experiencing Bulgarian Music* offers a penetrating analysis of Bulgarian music in the context of the dramatically changing political, economic and social forces of the past seventy years. He has also contributed to theoretical debates about the nature of ethnomusicology, and his seminal paper 'Toward the Remodeling of Ethnomusicology' stimulated lively debate; his related writings address the relationship of ethnomusicology to other fields, in particular music education.

(CAROLINE BITHELL)

Roberts, Helen (Heffron)

(*b* Chicago, 12 June 1888; *d* North Haven, CT, 26 March 1985). American ethnomusicologist. After studying at Chicago Musical College (1907—1909) and the American Conservatory of Music (1910—1911), she studied anthropology under Franz Boas at Columbia University (1916—1919, MA 1919) and subsequently did her first fieldwork in Jamaica (1920—1921) for the Vassar College Folklore Foundation. In 1923—1924 she worked in Hawaii at the invitation of a government commission; she collected songs in northern and southern California

(1926—1928) and in Rio Grande Pueblos (1930). From about 1920 to 1936 she transcribed and analysed field recordings (her own and those of others) in New York and Washington (working with Fewkes) and at Yale (under Clark Wissler). She was a founder and later secretary (1934—1937) of the American Society for Comparative Musicology. In 1936, when support for her work was discontinued, she abandoned her musical career, later becoming a nationally known gardening specialist.

Roberts was a pioneer ethnomusicologist and one of the best of her generation. Her transcriptions and analyses of songs collected in Jamaica and Hawaii and from the Nootka Indians, the Copper Inuit and others put all ethnomusicologists in her debt, and her studies based on her own Jamaican material (1925, 1926) are still important. Her best-known work is perhaps *Musical Areas in Aboriginal North America*, which was partly superseded by Bruno Nettl's *North American Indian Musical Styles* (Philadelphia, 1954). Problems of form particularly interested her (1932, 1933), and her account of the problem of variation in traditional music (1925) is regarded as a classic study. The collection of Hawaiian music is valued not only by scholars, but also by Hawaiians for its documentation of national traditions which have now disappeared.

(BARBARA KRADER)

Rouget, Gilbert

(*b* Paris, 9 July 1916). French ethnomusicologist. He studied at the Sorbonne (1935—1942) under Constantin Br? iloiu, Claude Lévi-Strauss, Paul-Marie Masson and André Schaeffner. He joined the ethnomusicology department at the Musée de l'Homme in 1941, later becoming its director (1965—1985) he was also director of research at CNRS (1968—1985). His research has focussed on the music of sub-Saharan Africa, particularly southern Benin. In the course of field research from 1946 to 1970 he made three documentary films in collaboration with Jean Rouch entitled *Sortie des novices de Sakpata* (1963), *Batteries Dogon: éléments pour une étude des rythmes* (1964) *and Danses des reines à Porto-Novo* (1964/R1996 as *Porto-Novo: ballet de cour des femmes du roi*). He was the founder of the recording series Collection CNRS/Musée de l'Homme, and produced recordings of pygmy and Bantu music of the Central African Republic and Gabon, Moorish music, Maninka music of Guinea, Baoulé music of C? te d'Ivoire, and the music of the Fon, Gun and Yoruba of Benin. His publications

have focussed on the coextensive relationships between music and language, spirit possession and history. His study La musique et la transe is an exemplary application of a general universalist theory. His most recent scholarship draws on his historical work with the music of the Porto Novo court. The theoretical positions adopted in his scholarship make Rouget's work a valuable contribution to Africanist ethnomusicology.

(CHRISTIANE SPIETH-WEISSENBACHER/GREGORY F. BARZ)

Sachs, Curt

(*b* Berlin, 29 June 1881; *d* New York, 5 Feb 1959). American musicologist of German birth. He attended the Franz? sisches Gymnasium in his native city while at the same time taking lessons in piano, music theory and composition with Leo Schrattenholz. He then went to Berlin University and, though he also studied music history with Fleischer, Kretzschmar and Wolf, it was in the history of art that he took the doctorate (1904) with a dissertation on Verrocchio's sculpture. He then pursued a career as an art historian, helping to edit the *Monatshefte für kunstwissenschaftliche Literatur* and working at the Kunstgewerbe Museum in Berlin. In 1909, however, he began to devote himself wholly to music. After military service in World War I, Sachs joined Hornbostel at the Berlin Phonogramm-Archiv and co-authored the seminal article 'Systematik der Musikinstrumente' (1914), which laid out a new basis for the systematic classification of Western and non-Western instruments. In 1920 he was appointed director of the Staatliche Instrumentensammlung, which was then attached to the Staatliche Akademie Hochschule für Musik, Berlin. (It became part of the Staatliches Institut für Deutsche Musikforschung in 1935.) Sachs completely reorganized this distinguished collection of musical instruments, having many of the instruments restored so that they could be heard. At the same time he was an external lecturer at the university, becoming reader in 1921 and professor in 1928; he also taught at the Hochschule für Musik and the Akademie für Kirchen- und Schulmusik. In addition he held various advisory posts in German museums and in the official educational establishment. In 1930 and 1932, for example, he was invited to Cairo by the Egyptian government to serve as a consultant on oriental music.

Being Jewish, Sachs was deprived of all his academic positions in 1933; he went to Paris, where he worked with André Schaeffner at the ethnological muse-

um, the Musée de l'Homme (then Musée du Trocadéro), and taught at the Sorbonne. In 1934 he began the series of historical recordings, L'Anthologie Sonore, which provided an introduction to the sound of early music for several generations of students. In 1937 he emigrated to the USA; from 1937 to 1953 he was professor of music at New York University. Besides being a consultant at the New York Public Library, and serving as visiting professor from time to time at various American universities (Harvard, Northwestern and Michigan), Sachs also lectured regularly at Columbia University in New York, where he was made adjunct professor from 1953 until his death. In the last decade of his life he received various honorary degrees, including honorary doctorates from Hebrew Union College and from the Free University of Berlin; the West German government appointed him an Ordinarius emeritus; the Deutsche Gesellschaft für Musikforschung made him an honorary member; he was president of the American Musicological Society (1950—1952) and honorary president of the American Society for Ethnomusicology.

Curt Sachs was a giant among musicologists, as much because of his astounding mastery of a number of subjects as because of his ability to present a comprehensive view of a vast panorama. This latter talent made him a generalist or popularizer in the best sense of the word, a qualification which should not obscure the fact that he developed new fields of inquiry. Indeed his achievement in synthesizing countless facts into a comprehensible whole is all the more impressive since he often dealt with previously unexplored areas. Sachs was one of the founders of comparative musicology ('vergleichende Musikwissenschaft'), a forerunner of ethnomusicology, and of modern organology. He not only devised (together with Erich von Hornbostel) the classification scheme for instruments that has gained universal acceptance, but he also wrote a standard dictionary of instruments (1914), a model catalogue of one of the world's great collections (1922) and an important history of instruments (1940). His studies in the music of the ancient world produced several standard surveys of the field as well as a number of provocative essays. His fascination with the nature of the musical experience led him to an important study of rhythm and tempo, and his concern with the relationship between music and the other arts inspired his world history of the dance and his major cultural historical study, *The Commonwealth of Art* (1946). Although his methodologies have been criticized for the biases which, as a product of the Berlin 'cultural-historical' school, they inevitably inherited, his

contributions are still highly valued. Sachs was a great teacher and a warm and vital person, beloved by his many students. He was filled to overflowing with ideas and with energy; the amount of work he produced in his busy life was prodigious.

(HOWARD MAYER BROWN)

Seeger, Anthony

(*b* New York, 29 May 1945). American ethnomusicologist, grandson of (1) Charles (Louis) Seeger. He was educated at Harvard University (BA 1967), studying with Albert Lord, and at the University of Chicago, where he earned the MA (1970) and the PhD in anthropology, with a dissertation on social organization of the Suyá (1974), under Victor Turner and Terence Turner. From 1975 to 1982 he was a member of the department of anthropology at the Museu Nacional, Rio de Janeiro and an occasional professor at the Conservatório Brasileiro de Música (1979—1982). In 1982 he became associate professor in the department of anthropology at Indiana University, where he also served as the director of the Archives of Traditional Music. In 1988 he became the curator and director of the Smithsonian Folkways Recordings at the Smithsonian Institution in Washington, DC. The main focus of his work has been the study of social processes influenced by and influencing musical performance, principally among Brazilian Indians. Other areas of interest have included the recording industry, archiving practices for audio and video, and anthropological approaches to music. He has served as president of the Society for Ethnomusicology (1991—1993) and the Commis? o Pro-Indio in Rio de Janeiro (1978—1980). He has been a member of the executive board of the International Council for Traditional Music (1991—1997), the American Institute of Indian Studies Ethnomusicology Committee (1986—) and the advisory board of the Traditional Music Archives, Sudan (1994—). In 1983 he was elected a fellow of the American Academy of Arts and Science.

(GREGORY F. BARZ)

Seeger, Charles (Louis)

(*b* Mexico City, 14 Dec 1886; *d* Bridgewater, CT, 7 Feb 1979). Musicologist, composer, conductor, critic and musical philosopher. His initial interest was in composition and conducting, and he joined numerous young American composers in Europe in the years immediately following his graduation from Harvard

(1908). He spent a season (1910—1911) as a conductor at the Cologne Opera before returning to the USA as a composer and chairman of the department of music at the University of California, Berkeley (1912—1919), where he gave the first American courses in musicology in 1916. Several of his compositions were destroyed in the Berkeley fire (1923). Subsequently he was a lecturer and instructor at the Institute of Musical Art, New York (1921—1933), the forerunner of the Juilliard School, and lecturer at the New School for Social Research (1931—1935), where, with Henry Cowell, he taught the first courses in ethnomusicology given in the USA (1931). Concurrently he was active in the organization and development of the Composers Collective and other programmes devoted to the growth and dissemination of American composition. One of his outstanding students, Ruth Crawford, later became his second wife. His own compositions written at this time include a number of songs, with piano or orchestral accompaniment, as well as many instrumental works. He also worked as a music critic for several American newspapers and journals, including the *Daily Worker*, for which he wrote under the pseudonym Carl Sand.

In 1935 Seeger moved to Washington, DC, where he served as music technical adviser in Roosevelt's Resettlement Administration (1935—1937), deputy director of the Federal Music Project of Roosevelt's Works Progress Administration (1937—1941), and chief of the music division of the Pan-American Union (1941—1953). Under his energetic and far-sighted supervision, much fieldwork was done in North and Latin America, followed by many publications and recordings. He returned to university teaching, as research musicologist at the Institute of Ethnomusicology at the University of California, Los Angeles (1960—1970), and lecturer at various New England universities, including Brown, Harvard and Yale. He was a founder (and chairman, 1930—1934) of the New York Musicological Society, reorganized with his help in 1934 as the American Musicological Society (of which he was president in 1945—1946), as well as the American Society for Comparative Musicology (president, 1935), the Society for Ethnomusicology (president, 1960—1961; honorary president from 1972), the International Society for Music Educators, the College Music Society and the International Music Council; he was also vice-president of the Gesellschaft für Vergleichende Musikwissenschaft (1934—1936).

Seeger concentrated on general ethnomusicology and its theory, in which he had considerable influence as a largely prescriptive and philosophical writer. He

pointed out that the evaluation of all music in terms of Western art music is a cultural anachronism, and emphasized that in much non-Western music the performer, rather than a 'composer', is the main creator or re-creator. In his 'Preface to the Critique of Music' (1963) he criticized the habit of assessing both art and folk music by way of value judgments in the absence of an objective descriptive method, and in 'The Music Process' (1966) he approached the fundamental difficulty of describing music through the distorting medium of speech. The same essay set out his strictures on classifying peoples according to social strata, and on the limitations of the expression 'national music'. In the 1930s he became interested in the development of machines for music analysis, and he considered the value of automatic music writing (using 'Seeger melographs') as an aid to the objective perception and understanding of unfamiliar music. His lifelong interest in American folk music has been continued in his children's work; he recorded and, with his second wife, Ruth Crawford, transcribed and edited American folksongs, and with Ruth, and John and Alan Lomax he produced a major study of American folk music, *Folk Song:USA* (New York, 1947/R, 2/1975).

The freshness of Seeger's thinking, his constant concern for the balance between society and the individual, and the extent and variety of his work have made an outstanding impact on both American and international attitudes to music and its place in society.

(ANN M. PESCATELLO)

Shelemay, Kay Kaufman

(*b* Houston, 26 March 1948). American ethnomusicologist. She completed the BA, MA and PhD at the University of Michigan, where she took the doctorate in 1977 under W. P. Malm. She was appointed assistant professor of music at Columbia University (1977) and New York University (1981), and professor at Wesleyan University (1990), prior to being made chair of the music department at Harvard University in 1992. She is editor of the series The Garland Library of Readings in Ethnomusicology. Her principal areas of research include the music and history of the Falasha of Ethiopia, the notation system of the Ethiopian Christian church, the cultural intermingling of Jewish and Arabic musics in the Syrian Jewish community, and the relationship of music and memory. Her discovery that contemporary Jewish identity among the Falasha is an artefact of 19th-century contact with Jewish travellers, rather than the result of an unbro-

ken historical link to ancient Judaism, is an important but controversial contribution to the field. She is also known for her thoughtful works on fieldwork and its relationship to historical investigation.

(INGRID MONSON)

Slobin, Mark

(*b* Detroit, 15 March 1943). American ethnomusicologist. He received the BA (1964) and the PhD (1969) at Michigan University, the latter under W. P. Malm. In 1971 he was appointed to the faculty of Wesleyan University, where he was made professor in 1984. He served as editor of Asian Music (1972—1987) president of the Society for Asian Music (1987—1989) and president of the Society for Ethnomusicology (1989—1991). The focus of his early work was the music of Central Asia, particularly of northern Afghanistan, where he conducted fieldwork (1967—1968, 1971 and 1972). In the mid-1970s he turned his attention to Eastern European Jewish music, concentrating on music found in the USA. His ethnographic work on Yiddish songs, Yiddish theatre, Klezmer musicians and cantors was complemented by research and writing on the theory and method of ethnomusicology. He has been in the forefront of efforts to forge links between ethnomusicology and sister disciplines such as folklore, performance studies, anthropology, sociolinguistics and cultural studies; he has also made documentary videos and directed theatre projects. As an educator, he has played a key role in the development of the World Music Program at Wesleyan University and its model of a 'world music community'. He has also worked to open up a dialogue with scholars in the former Soviet Union and Eastern Europe.

(THEODORE LEVIN)

Stumpf, (Friedrich) Carl

(b Wiesentheid, 21 April 1848; d Berlin, 25 Dec 1936). German acoustician and musicologist. Both his parents were musical, and at his various schools he learnt to play six instruments, teaching himself harmony and counterpoint. From 1865 he studied philosophy (with Brentano) and theology at Würzburg University, and philosophy and natural sciences at G? ttingen University, where he took the doctorate and in 1870 completed the *Habilitation* in philosophy. He was professor of philosophy at the universities of Würzburg (1873), Prague (1879), Halle (1884), Munich (1889) and Berlin (1893—1928), where he founded

(1893) and directed the Psychologisches Institut and the Berlin Phonogrammarchiv (1900). His many well-known pupils included Hornbostel and Abraham, with whom he founded and directed the Phonogrammarchiv, Sachs, Lachmann, Schünemann and the writer Robert Musil. He founded and edited the journal *Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft* (1898—1924) and, with Hornbostel, the series Sammelb? nde für vergleichende Musikwissenschaft (Munich, 1922—1923). In 1928 he received the Bundesverdienstorden, and he was a member of the Berlin Academy of Sciences.

Stumpf is best known as a founder of comparative musicology ('vergleichende Musikwissenschaft'), an important forerunner of the modern discipline of ethnomusicology; however, his contributions in this area grew out of his earlier pioneering work in music perception. He began work on 'Tonpsychologie' in Würzburg and his book of 1883 was the first systematic treatment of this subject. Although intended as a study in acoustics, the work shows the influence of Brentano's phenomenology through its insistence that the physical reaction of the ear to sound ('Perzeption') and the listener's judging of the sound ('Aperzeption') take place simultaneously. Arguing against Helmholtz's theories, Stumpf later proposed a theory of sound 'fusion' ('Verschmelzungstheorie'), according to which consonance was based not on the coincidence of overtone frequencies but on the likelihood of two tones sounding as one when played at the same time. Stumpf revised this theory to incorporate Riemann's research on triads, coining the term 'concordance' to describe the effect of major and minor triads and their inversions and 'discordance' for the effect of all other chords (1910, 1911). Despite the elementalism on which Stumpf's theories are based and the opposition they later aroused (even from his pupils), his writings on this subject were seminal.

Stumpf looked to non-Western music to prove the universality of his 'scientific' theories of acoustic phenomena, as did A. J. Ellis, whose work influenced Stumpf. Together with a review of Ellis's findings on non-Western musical scales, Stumpf published his landmark study 'Lieder der Bellakula Indianer' (1886), a work which some scholars regard as marking the birth of ethnomusicology in Germany. This article concentrated for the first time on the repertory of an individual group, offering a detailed analysis of musical elements, transcriptions into Western notation and a discussion of the cultural context. Another pioneering article by Stumpf was 'Phonographierte Indianermelodien' (1892): in this evaluation of Gilman's transcriptions, Stumpf provided a detailed descrip-

tions of the methods of notation and argued for the founding of sound archives. Acting on this conviction, he founded the Phonogrammarchiv at the university; its holdings were based on Stumpf's own recordings made that year of a Siamese theatre group visiting Berlin and recordings donated from the USA. Through his commitment to the Psychologisches Institut, in which physics, psychology, ethnology, natural science, philosophy and aesthetics were combined with systematic musicology, Stumpf secured the recognition of comparative musicology as an independent discipline; he also defied the anti-Semitic climate in German universities and succeeded in appointing Sachs and Hornbostel, the only Jewish musicologists to hold academic positions on the eve of the Third Reich.

(ALBERT WELLEK, BERTHOLD FREUDENBERGER/R)

Wiora, Walter

(*b* Kattowitz [now Katowice, Poland], 30 Dec 1906; *d* Tutzing, 9 Feb 1997). German musicologist. He studied at the Hochschule für Musik, Berlin (1925—1927), and read musicology at Berlin under Abert, Blume, Hornbostel, Sachs, Schering and Schünemann and at Freiburg under Gurlitt (1926—1936). There he took the doctorate in 1937 with a dissertation on the development of folksong and became an assistant at the Deutsches Volksliedarchiv, Freiburg (1936—1941). In 1941 he completed the *Habilitation* in musicology with a work on Kretschmer's and Zuccalmaglio's collection. Subsequently he was appointed reader in musicology at Posen (Poznań; 1942), archivist at the Deutsches Volksliedarchiv, Freiburg (1946—1958) and professor of musicology in succession to Blume at Kiel (1958). There he founded and directed the Herder-Institut für Musikgeschichte and was also a member of the German UNESCO Commission. From 1964 until his retirement in 1972 he was professor of musicology at Saarbrücken. He was a member of the governing body of the Deutscher Musikrat (1956—1965), on whose behalf he edited the *Musikalische Zeitfragen*, and of the International Folk Music Council Committee (from 1955).

Wiora worked in many areas of research: folksong and folk music; music aesthetics and the history of the concept of music; individual periods and countries; genres (especially the lied); species of music (e. g. absolute music, programme music); and composers (Josquin, Brahms). His work was characterized by thoughtful consideration of the aims and methods of musicology and of every aspect of the material under debate. As a basic method he developed a system of

'essential research' which takes into account the traditional processes as well as the constant factors and principles of development in the historical evolution of music. This attempts to bring systematic and historical musicology together and to give a universal perspective to music history, relating folk music and art music and abolishing European centrality: Western art music is merely one 'age of music'. In his *Die vier Weltalter der Musik* (1961) Wiora described this age in connection with prehistory and early times as well as with the music of the highly developed cultures of antiquity and of the orient and with the 'age of technology and global industrial culture'.

(HANS HEINRICH EGGEBRECHT)

McAllester, David P(ark)

(*b* Everett, MA, 8 June 1916). American ethnomusicologist. He studied at Harvard University (BA 1938) and then at Columbia University (PhD 1949) with George Herzog. He was appointed to teach anthropology and music at Wesleyan University in 1947, retiring as professor emeritus in 1986; he was one of the first ethnomusicologists to offer courses in non-Western music at an American university. One of his students at Wesleyan was C. J. Frisbie, who became a highly accomplished scholar of Navajo music and culture. He was also guest lecturer at other universities in the USA and Australia and taught Amerindian music and culture at secondary schools. He helped to found the Society for Ethnomusicology in the 1950s and served as its president 1964—1966.

McAllester led the generation of American scholars who, beginning in the late 1940s, effected the transformation of comparative musicology into the modern discipline of ethnomusicology. He and his contemporaries emphasized data collection through original field research and the application of anthropological theory and method to music scholarship. His research focussed primarily on Navajo and Apache music and ceremonialism. In his first major publication, *Peyote Music* (1949), he took a descriptive and historical approach. He broke new ground with his most influential work, *Enemy Way Music* (1954), the first study of Amerindian musical aesthetics in relation to broader value systems within a culture. He began working with the Navajo singer Frank Mitchell in 1957, a collaboration that continued until Mitchell's death ten years later. In 1976 McAllester embarked on the study of contemporary Navajo music; he was one of the first ethnomusicologists to treat Amerindian popular music in a scholarly way. The author

of five books and nearly a hundred articles, he remains one of the most important ethnomusicologists of his generation.

(VICTORIA LINDSAY LEVINE)

附录二：西文类音乐人类学参考文献及推荐阅读文论目录

张延莉　辑录

Ethnomusicology Bibliography

A. Herle and S. Rouse

1998, eds. , *Cambridge and the Torres Strait: Centenary Essays on the Anthropological Expedition* .

A. Seeger

1974, *Nature and Culture and their Transformations in the Cosmoloty and Social Organization of the Suyá, a Ge-Speaking Tribe of Central Brazil* (diss. , Chicago U.)

1986, "The Role of Sound Archives in Ethnomusicology Today", *EthM*, xxx, 261－276

1987, ed. , with L. M. Speer, *Early Field Recordings: a Catalogue of the Cylinder Collection at the Indiana University Archives of Traditional Music* (Bloomington, IN)

1987, "The Indiana University Archives of Traditional Music", *World of Music*, xxix/3, 95－98

1987, *Why Suyá Sing: a Musical Anthropology of an Amazonian People* (Cambridge,)

1991, "Styles of Music Ethnography", *Comparative Musicology and An-*

thropology of Music, ed. B. Nettl and P. V. Bohlman (Chicago), 342-355

1991, "When Music Makes History", *Ethnomusicology and Modern Music History*, ed. S. Blum, P. V. Bohlman and D. Neuman (Urbana, IL), 23-34

1992, "Ethnomusicology and Music Law, *EthM*, xxxvi, 345-360

1994, "Whoever we are Today, we can Sing you a Song about it", *Music and Black Ethnicity: the Caribbean and South America*, ed. G. Béhague (New Brunswick, NJ), 1-16

1997, "Singing the Strangers' Songs: Brazilian Indians and Music of Portuguese Derivation in the 20th Century", *Portugal and the World: the Encounter of Cultures in Music*, ed. S. E. S. Castelo-Branco (Lisbon), 475-495

A. C. Fletcher and F. La Flesche

1893, *A Study of Omaha Indian Music* (Cambridge, MA, *R*)

A. J. Ellis, trans.

1863, "On the Conditions, Extent and Realization of a Perfect Musical Scale on Instruments with Fixed Tones", *Proceedings of the Royal Society of London*, xiii, 93-108

1863, "On the Physical Constitutions and Relations of Musical Chords", ibid., xiii, 392-404

1863, "On the Temperament of Instruments with Fixed Tones", ibid., xiii, 404-422

1874, "On Musical Duodenes, or The Theory of Constructing Instruments with Fixed Tones in Just or Practically Just Intonation", ibid., xxiii, 3-31

1875, *On the Sensations of Tone as a Physiological Basis for the Theory of Music* (London, 2/1885/*R*) [trans. of H. von Helmholtz: *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Brunswick, 1863, with addns]

1876, "On the Sensitiveness of the Ear to Pitch and Change of Pitch in Music", *PMA*, iii, 1-32

1877, *On the Basis of Music* (London)

1877, *On the Measurement & Settlement of Musical Pitch* (London)

1878, *Speech in Song* (London)

1880, "On the History of Musical Pitch", *Journal of the Society of Arts*, xxviii, 293-336; appx, p. 400 [repr. in A. J. Ellis and A. Mendel: *Studies in History of Musical Pitch* (Amsterdam, 1969/*R*)]

1884, "Tonometrical Observations: on Some Existing Non-Harmonic

Scales", *Proceedings of the Royal Society of London*, xxxvii, 368 - 385

1885, "On the Musical Scales of Various Nations", *Journal of the Society of Arts*, xxxiii, 485 - 527 [rev., enlarged version of preceding essay]

A. M. Jones

1964, *Africa and Indonesia: the Evidence of the Xylophone and Other Musical and Cultural Factors* (Leiden, R)

A. P. Merriam

1951, "Flathead Indian Instruments and their Music", *MQ*, xxxvii, 368 - 375

1954, with R. J. Benford, *A Bibliography of Jazz* (Philadelphia)

1954, "Some Texts of the Bashi (Congo)", *AfM*, i/1, 44 - 56

1956, with S. Whinery and B. G. Fred, "Songs of a Rada Community in Trinidad", *Anthropos*, li, 157 - 174

1959, "Characteristics of African Music", *JIFMC*, xi, 13 - 19

1960, "An Annotated Bibliography of Theses and Dissertations in Ethnomusicology and Folk Music Accepted at American Universities", *EthM*, iv, 21 - 35

1960, "Ethnomusicology: Discussion and Definition of the Field", *EthM*, iv, 107 - 114

1962, "The African Idiom in Music", *Journal of American Folklore*, lxxv, 120 - 145

1962, "The Epudi: a Basongye Ocarina", *EthM*, vi, 175 - 180

1962, *A Prologue to the Study of African Arts* (Yellow Springs, OH)

1963, "Purposes of Ethnomusicology: an Anthropological View", *EthM*, vii, 206 - 213

1964, *The Anthropology of Music* (Evanston, IL; It. trans., 1983)

1965, "Music and the Origin of the Flathead Indians: a Problem in Culture History", *Music in the Americas: Bloomington, IN*, 129 - 138

1966, with F. Gillis, *Ethnomusicology and Folk Music: an International Bibliography of Dissertations and Theses* (Middletown, CT)

1967, *Ethnomusicology of the Flathead Indians* (Chicago)

1968, with F. Garner, "Jazz: the Word", *EthM*, xii, 373 - 396

1969, "The Ethnographic Experience: Drum-Making among the Bala (Basongye)", *EthM*, xiii, 74 - 100

1969, "Ethnomusicology Revisited", *EthM*, xiii, 213 - 229

1970, *African Music on LP: an Annotated Discography* (Evanston, IL)

1972, *The Arts and Humanities in African Studies* (Bloomington, IN)

1973, "The Bala Musician", *The Traditional Artist in African Societies*, ed. W. L. d'Azevedo (Bloomington, IN), 250－281

1974, *An African World: the Basongye Village of Lupupa Ngye* (Bloomington, IN)

1972, "Anthropology and the Dance", *New Dimensions in Dance Research: Tucson, AZ*, ed. T. Comstock [*Dance Research Annual*, vi (1974), 9－27

1975, *Culture History of the Basongye* (Bloomington, IN)

1975, "Ethnomusicology Today", *CMc*, no. 20, 50－66

1977, "Definitions of 'Comparative Musicology' and Ethnomusicology": an Historical-Theoretical Perspective', *EthM*, xxi, 189－204

1982, *African Music in Perspective* (New York)

A. R. Radcliffe-Brown

1922, *The Andaman Islanders* (Cambridge)

B. Bartók

1924, *A magyar népdal* [Hungarian folksong] (Budapest, *R*; Eng trans., 1931); repr. in Hung. and Ger. in Dille (1965—1968)

1938, 'Az úgynevezett bolgár ritmus', *Énekszó*, v, 537; Eng. trans., as 'The so-called Bulgarian rhythm', in B. Bartók (1976), 40; Ger. trans., as 'Die sogenannte bulgarische Rhythmus', in Bartók (1972), 94

1951, with A. B. Lord, *Serbo-Croatian Folk Songs* (New York)

B. Malinowski

1922, *Argonauts of the Western Pacific* (London)

B. Nettl

1953, *American Indian Music North of Mexico: its Styles and Areas* (diss., Indiana U.; Philadelphia, 1954 as *North American Indian Musical Styles*)

1953, "Stylistic Variety in North American Indian Music", *JAMS*, vi, 160－168

1955, "Musical Culture of the Arapaho", *MQ*, xli, 325－331

1956, *Music in Primitive Culture* (Cambridge, MA)

1957, "The Hymns of the Amish: an Example of Marginal Survival", *Journal of American Folklore*, lxx, 323－328

1958, "Historical Aspects of Ethnomusicology", *American Anthropologist*, lx, 518－532

1958, "Notes on Musical Areas", *AcM*, xxx, 170 – 177

1960, *Cheremis Musical Styles* (Bloomington, IN)

1960, *An Introduction to Folk Music in the United States* (Detroit, enlarged 3/1976 as *Folk Music in the United States*)

1961, *Reference Materials in Ethnomusicology* (Detroit, 2/1967)

1964, *Theory and Method in Ethnomusicology* (New York)

1965, *Folk and Traditional Music of the Western Continents* (Englewood Cliffs, NJ, 3/1990)

1967), "Studies in Blackfoot Indian Musical Culture", *EthM*, xi 141 – 160, 293 – 309; xii (1968), 11 – 48 (with S. Blum), 192 – 207

1972, with B. Foltin, *Daramad of Chahargah: a Study in the Performance Practice of Persian Music* (Detroit)

1974, "Thoughts on Improvisation: a Comparative Approach", *MQ*, lx, 1 – 19

1975, with C. E. Hamm and R. Byrnside, *Contemporary Music and Music Cultures* (Englewood Cliffs, NJ)

1977, "On the Question of Universals", *World of Music*, xix/1 – 2, 2 – 12

1978, "Some Aspects of the History of World Music in the Twentieth Century: Questions, Problems, and Concepts", *EthM*, xxii, 123 – 136

1978, ed., *Urban Musical Cultures: Tradition and Change* (Urbana, IL)

1983, *The Study of Ethnomusicology: 29 Issues and Concepts* (Urbana, IL)

1984, "In Honor of our Principal Teachers", *EthM*, xxviii, 173 – 185

1984, "Western Musical Values and the Character of Ethnomusicology", *World of Music*, xxiv, 29 – 43

1985, *The Western Impact on World Music* (New York)

1986, "World Music in the Twentieth Century: a Survey of Research on Western Influence", *AcM*, lviii, 360 – 373

1987, *The Radif of Persian Music: Studies of Structure and Cultural Context* (Champaign, IL, 2/1992)

1988, "The IFMC/ICTM and the Development of Ethnomusicology in the United States", *YTM*, xx, 19 – 25

1989, *Blackfoot Musical Thought: Comparative Perspectives* (Kent, OH)

1991, ed., with P. V. Bohlman, *Comparative Musicology and Anthropolgy of Music: Essays on the History of Ethnomusicology* (Chicago) [incl. 'The Du-

al Nature of Ethnomusicology in North America: the Contributions of Charles Seeger and George Herzog', 266－274]

1991, "The Dual Nature of Ethnomusicology in North America: the Contributions of Charles Seeger and George Herzog", *Comparative Musicology and Anthropology of Music*, eds. B. Nettl and P. V. Bohlman (Chicago), 266－276

1992, with others, *Excursions in World Music* (Englewood Cliffs, NJ, 2/1997)

1992, "Mozart and the Ethnomusicological Study of Western Culture", *Disciplining Music: Musicology and its Canons*, ed. K. Bergeron and P. V. Bohlman (Chicago), 137－155

1992, "Recent Directions in Ethnomusicology", *Ethnomusicology: an Introduction*, ed. H. Myers (London), 375－399

1993, ed., with others, *Commuity of Music: an Ethnographic Seminar in Champaign-Urbana* (Champaign, IL) [incl. 'A Place for all Musics? The Concentric Circles of Music Building', 93－105]

1995, *Heartland Excursions: Ethnomusicological Reflections on Schools of Music* (Urbana, IL)

1998, ed., with M. Russell, *In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation* (Chicago)

1999, "The Institutionalization of Musicology: Perspectives of a North American Ethnomusicologist", *Rethinking Music*, eds. N. Cook and M. Everist (Oxford), 287－310

B. I. Gilman

1891, 'Zuni Melodies', *Journal of American Ethnology and Archaeology*, i, 63－91

C. Keil and S. Feld

1994, *Music Grooves* (Chicago)

C. Sachs

1929, *Geist und Werden der Musikinstrumente* (Berlin, *R*)

1938, *Les instruments de musique de Madagascar* (Paris)

1943, *The Rise of Music in the Ancient World East and West* (New York)

1962, *The Wellsprings of Music* (The Hague)

C. Seeger

1939, "Systematic and Historical Orientations in Musicology", *AcM*, xi, 121－128

1940, "Contrapuntal Style in the Three-Voice Shape-Note Hymns", *MQ*, xxvi, 483 - 493

1940, "Folk Music as a Source of Social History", *The Cultural Approach to History*, ed. C. F. Ware (New York), 316 - 323

1940, *Music as Recreation* (Washington)

1944, "Music and Government: Field for an Applied Musicology", *PAMS*, 11 - 20

1945, "Music in the Americas", *Bulletin of the Pan American Union*, lxxix, 26 - 28, 149 - 152, 290 - 293, 341 - 344, 521 - 525

1949, "The Arts in International Relations", *JAMS*, ii, 36 - 43

1949, "Professionalism and Amateurism in the Study of Folk Music", *Journal of American Folklore*, lxii, 107 - 113; repr. in *The Critics and the Ballad*, ed. M. Leach and T. P. Coffin (Carbondale, IL, 1961), 151 - 160

1949 - 1950, "Music and Musicology in the New World", *HMYB*, vi, 36 - 56

1951, "Systematic Musicology: Viewpoints, Orientations and Methods", *JAMS*, iv, 240 - 248

1952, "Music and Society: some New World Evidence of their Relationship", *Latin-American Fine Arts: Austin* 1951 [*Latin-American Studies*, xiii], 84 - 97; rev. version pubd separately (Washington DC, 1952)

1952 , "Preface to the Description of a Music", *IMSCR V: Utrecht*, 360 - 370

1953, "Folk Music in the Schools of a Highly Industrialized Society", *JIFMC*, v, 40 - 44

1953, 'Toward a Universal Music Sound-Writing for Musicology', *JIFMC*, v, 63 - 66

1957, "Music and Class Structure in the United States", *American Quarterly*, ix, 281 - 294

1957, "Toward a Universal Music Sound-Writing for Musicology", *JIFMC*, ix, 63 - 66

1958, "The Appalachian Dulcimer", *Journal of American Folklore*, lxxi, 40 - 51

1958, "Prescriptive and Descriptive Music-Writing", *MQ*, xliv, 184 - 195

1958, "Singing Style", *Western Folklore*, xvii, 3 - 11

1960, "On the Moods of a Music Logic", *JAMS*, xiii, 224 - 261

1961, "The Cultivation of Various European Traditions in the Americas",

IMSÇR VIII: *New York*, i, 364 - 375

1961, "Semantic, Logical and Political Considerations bearing upon Research in Ethnomusicology", *EthM*, v, 77 - 80

1966, "The Folkness of the Non-Folk vs. the Non-Folkness of the Folk", *Folklore and Society*: *Essays in Honor of Benj. A. Botkin*, ed. B. Jackson (Hatboro, PA), 1 - 9

1966, "The Music Process as a Function in a Context of Functions", *YIAMR*, ii, 1 - 36

1968, "Factorial Analysis of the Song as an Approach to the Formation of a Unitary Field Theory", *JIFMC*, xx, 33 - 39

1970, "Toward a Unitary Field Theory for Musicology", *Selected Reports*, i/3, 171 - 210

1971, "Reflections upon a Given Topic: Music in Universal Perspective", *EthM*, xv, 385 - 398

1977, 'Speech, Music and Speech about Music', *Studies in Musicology*, 1935—1975 (Berkeley), 16 - 30

1977, *Studies in Musicology*, 1935—1975 (Berkeley)

1994, ed. A. M. Pescatello, *Studies in Musicology II*, 1929—1979 (Berkeley)

C. Stumpf

1886, 'Lieder der Bellakula-Indianer', *VMw*, ii, 405 - 426

C. Waterman

1990, *Juju*, *A Social History and Ethnography of an African Popular Music* (Chicago)

C. A. Pegg

2001, *Mongolian Music*, *Dance and Oral Narrative*: *Performing Diverse Identities* (Seattle, WA)

D. Christensen

1991, 'Erich M. von Hornbostel, Carl Stumpf, and the Institutionalization of Comparative Musicology', *Comparative Musicology and Anthropology of Music*, eds. B. Nettl and P. V. Bohlman (Chicago), 201 - 210

D. Coplan

1994, *In the Time of Cannibals*: *the Word Music of South Africa's Basotho Migrants* (Chicago)

E. Durkheim

1915, *The Elementary Forms of Religious Life* (London, *R*)

E. M. von Hornbostel and C. Sachs

1914, "Systematik de Mussikinstrumente", *Zeitschrift für Ethnologie*, xlvi, 553–590 [Eng. trans., in *GSJ*, xiv (1961), 3; rev. ed. in Myers, 1992]

1928, "African Negro Music", *Africa*, i, 30–62; repr. in *International Institute of African Languages and Cultures: Memorandum*, iv (London, 1928), 1–35

1917, "Gesänge aus Ruanda", *Forschungen in Nil-Kongo Zwischengebeit*, i, J. Czekanowski (Leipzig), 379–412

1910, "Melodya Wasukumska, podlug zapisek Dra. J. Czekanowskiego: Wasukuma-Melodie, nach der Aufnahme von Dr J. Czekanowski", *Bulletin international de l'Académie des Sciences de Cracovie*, Series B, Sciences naturelles, Année (1911), 711

1927, "Musikalische Tonsysteme", *Handbuch der Physik*, viii, ed. H. Geiger and K. Scheel (Berlin)

1933, "The Ethnology of African Sound Instruments", *Africa*, vi, 129–157, 277–311 [comments on C. Sachs: *Geist und Werden der Musikinstrumente*]

F. Boas

1887, "Poetry and Music of some North American Tribes", *Science*, ix, 383–385

1896, "Songs of the Kwakiutl Indians", *Internationalies Archiv für Ethnographie*, ix, 1

1888, "The Central Eskimo", *Bureau of American Ethnology: Annual Report* 1884–1885, vi, 399–669

1897, *The Social Organization and the Secret Societies of the Kwakiutl Indians*, *Report of the United States National Museum* 1895 (Washington DC), 311–738

1953, *Musikalische Völkerkunde* (Freiburg im Breisgau)

F. Densmore:

1943, "The Use of Meaningless Syllables in Indian Songs", *American Anthropologist*, xlv, 160

1927, *Papago Music* (Washington, DC)

1956, *Seminole Music* (Washington, dc, *R*)

1918, *Teton Sioux Music* (Washington, DC, *R*)

G. Adler

1885, "Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft", *VMw*, I, 5-20

G. Born

1995, "Afterword: Music Policy, Aesthetic and Social Difference", *Rock and Popular Music: Politics, Policies and Institutions*, eds. T. Bennet and others (London)

G. Born

1995, *Rationalizing Culture: Boulez, IRCAM and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde* (Berkeley)

G. Rouget, ed.

1973, *Constantin Brailoiu: problèmes d'ethnomusicologie* (Geneva)

1996, *Un roi Africain et sa musicque de couer: chants et danses du palais a Porto-Novo dans la regence de Gbeifa* (Paris)

G. W. Stocking, Jnr., ed.

1983, "The Ethnographer's Magic: Fieldwork in British Anthropology from Tylor to Malinowski", *Observers Observed: Essays on Ethnographic Fieldwork*, ed. G. W. Stocking Jnr. (Madison), 70-120

H. Myers, ed.

1992, *Ethnomusicology: an Introduction* (New York and London)

J. Blacking

1954, "Musical Instruments of the Malayan Aborigines", *Federation Museums Journal*, nos. 1-2, 32-52

1965, "The Role of Music in the Culture of the Venda of the Northern Transvaal", *Studies in Ethnomusicology*, ed. M. Kolinski, ii (New York), 20-52

1967, *Venda Children's Songs: a Study in Ethnomusicological Analysis* (Johannesburg)

1970, "Tonal Organization in the Music of Two Venda Girls' Initiation Schools", *EthM*, xiv, 1-54

1973, *How Musical is Man?* (Seattle)

1977, "An Introduction to Venda Traditional Dances", *Dance Studies*, ii, 34-56, ed.: *The Anthropology of the Body* (London, 1977) [incl. "Towards an Anthropology of the Body", 1-28]

1977, "Some Problems of Theory and Method in the Study of Musical

Change", *YIFMC*, ix, 1 - 26

1977, *The Anthropology of the Body* (London)

1980,"Political and Musical Freedom in the Music of Some Black South African Churches", *The Structure of Folk Models*, ed. L. Holy and M. Stuchlik (London), 35 - 62

1982,"The Structure of Musical Discourse: the Problem of Song Text", *YTM*, xiv, 15 - 23

1983,"The Concept of Identity and Folk Concepts of Self: a Venda Case Study", *Identity: Personal and Socio-Cultural*, ed. A. Jacobson-Widding (Stockholm), 47 - 65

1987,*A Commonsense View of All Music': Reflections on Percy Grainger's Contribution to Ethnomusicology and Music Education* (Cambridge)

1988,"Ethnomusicology and Prehistoric Music-Making", *The Archaeology of Early Music Cultures*, ed. E. Hickmann and D. W. Hughes (Bonn), 329 - 336 Verlag für systematische Musikwissenschaft

1992,"The Biology of Music-Making", *Ethnomusicology: an Introduction*, ed. H. Myers (London), 301 - 314 ed. R. Byron: *Music, Culture & Experience: Selected Papers of John Blacking* (Chicago, 1995) [incl. list of writings]

1995, *Music, Culture and Experience: Selected Papers of John Blacking* (Chicago)

J. Clifford

1992, "Traveling Culture", *Cultural Studies*, eds. L. Grossberg, C. Nelson and P. Treichler (London), 96 - 116

J. Collins and P. Richards

1989, "Popular Music in West Africa", *World Music, Politics and Social Change*, ed. S. Frith (Manchester)

1992, *West African Pop Roots* (Philadelphia)

J. Kunst and C. J. A. Kunst-van Wely

1915, *Terschellinger Volksleven* (Uithuizen, 3/1951)

1925, *De toonkunst van Bali* (Weltevreden 1925); pt. 2 in *Tijdschrift voor Indiche taal - , land-en volkenkunde*, lxv, 369 - 508

1931,*A Study on Papuan Music* (Weltevreden, *R*); repr. in *Music in New Guinea* (The Hague, 1967)

1934, *De toonkunst van Java* (The Hague; Eng. trans. , 1949 as *Music in Java*, enlarged 3/1973)

1935, "A Musicological Argument for Cultural Relationship between Indonesia (probably the Isle of Java) and Central-Africa", *PMA*, lxii (6), 57 - 76; Ger. trans. in *Anthropos*, xxxi (1936), 131 - 140

1936, "Musicological Exploration in the Indian Archipelago", *Asiatic Review*, iv, 810 - 820

1939, *Music in Nias* (Leiden)

1942, *Music in Flores: a Study of the Vocal and Instrumental Music among the Tribes Living in Flores* (Leiden)

1948, *Around von Hornbostel's Theory of the Cycle of Blown Fifths* (Amsterdam)

1948, "Musicology", *Report of the Scientific Work Done in the Netherlands on behalf of the DutchOverseas Territories during the Period...* 1918—1943, ed. B. J. O. Schrieke (Amsterdam), 194 - 197

1949, *The Cultural Background of Indonesian Music* (Amsterdam)

1950, *Musicologica* (Amsterdam, enlarged 3/1959/*R*1975, as *Ethnomusicology*)

1950, *Ethnomusicology: a Study of Its Nature, Its Problems, Methods and Representative Personalities to Which Is Added a Bibliography* (The Hague, 2/1955, 3/1959)

1961, "On Dutch Folk Dances and Dance Tunes", *Studies in Ethnomusicology*, i, ed. M. Kolinski (New York), 29 - 37

1962, ed., C. Sachs: *The Wellsprings of Music: an Introduction to Ethnomusicology* (The Hague, *R*)

1965, "Fragments from Diaries Written during a Lecture Tour in the New World ··· and a Trip to Australia", *The Commonwealth of Music, in Honor of Curt Sachs*, ed. G. Reese and R. Brandel (New York), 328 - 342

1967, *Music in New Guinea* (The Hague)

J. Stock

1996, *Musical Creativity in Twentieth-century China: Abing, his Music, and its Changing Meanings* (Rochester)

J. Wolff

1987, "Foreword: the Ideology of Autonomous Art", *Music and Society: the Politics of Composition, Performance and Reception*, eds. R. Leppert and S. McClarey (Cambridge), 1 - 12

J. A. Lomax,

1910, *Cowboy Songs and Other Frontier Ballads* (New York, enl. 2/1916, rev. and enlarged 3/1938)

1934, with A. Lomax, comps, *American Ballads and Folksongs* (New York)

1936, with A. Lomax, comps, *Negro Folk Songs as Sung by Lead Belly* (New York)

1942, with S. R. Cowell: *American Folk Song and Folk Lore: a Regional Bibliography* (New York, *R*)

1947, with A. Lomax, C. Seeger, and R. C. Seeger, *Folk Song U. S. A.: the* 111 *Best American Ballads* (New York, rev. 2/1975)

1950, *Mister Jelly Roll* (New York, 2/1973/*R*)

1959, *Harriett and her Harmonium: an American Adventure with Thirteen Folksongs* (New York, *c*)

1959, *The Rainbow Sign* (New York)

1959, "Folk Song Style", *American Anthropologist*, new ser., lxi, 927 – 954

1962, "Song Structure and Social Structure", *Ethnology*, i, 425 – 451

1968, *Folk Song Style and Culture* (Washingon DC, *R*)

1969, with I. Bartenieff and F. Paulay: 'Choreometrics: a Method for the Study of Cross-Cultural Pattern in Film', *Research Film*, vi, 505 – 517

1970, "The Homogeneity of African and Afro-American Musical Styles", *Afro-American Anthropology*, ed. N. E. Whitten and J. F. Szwed (New York), 181 – 201

1971, "Choreometrics and Ethnographic Filmmaking", *Filmmakers Newsletter*, iv/4, 22 – 30

1971, with J. Halifax: 'Folk Song Texts as Cultural Indicators', *Structural Analysis of Oral Tradition*, ed. P. and E. K. Maranda (Philadelphia), 235 – 267

1972, with M. Berkowitz: 'The Evolutionary Taxonomy of Culture', *Science*, clxxvii, 228 – 239

1977, *Cantometrics: an Approach to the Anthropology of Music* (Berkeley)

1977, *Index of World Song* (New York)

1993, *The Land Where the Blues Began* (New York)

1997, with J. D. Elder and B. Lomax Hawes: *Brown Girl in the Ring* (New York)

J. L. Witzleben

1997, "Whose Ethnomusicology? Western Ethnomusicology and the Study of Asian Music", *EthM*, xli, 220 - 242

J. M. Amiot

1779, *Mémoire sur la musique des Chinois tant anciens que modernes* (Paris, *R*)

J. W. Fewkes

1890, "A Contribution to Passamaquoddy Folklore", *Journal of American Folklore*, iii, 257 - 280

1890, "On the Use of the Phonograph among the Zuni Indians", *American Naturalist*, xxiv, 687 - 691

K. Bergeron and P. V. Bohlman, eds.

1992, *Disciplining Music: Musicology and Its Canons* (Chicago)

K. Marx

1978, "The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte", *Karl Marx and Friedrich Engels: The Marx-Engels Reader*, ed. R. Tucker (New York), 594 - 617

K. K. Shelemay

1977, *The Liturgical Music of the Falasha of Ethiopia* (diss., U. of Michigan)

1978, "A Quarter Century in the Life of a Falasha Prayer", *YIFMC*, 83 - 108

1980, "'Historical Ethnomusicology': Reconstructing Falasha Liturgical History", *EthM*, xxiv, 233 - 258; repr. in *Journal of Synagogue Music*, xiii (1984), 8 - 33

1983, "A New System of Musical Notation in Ethiopia", *Ethiopian Studies Dedicated to Wolf Leslau*, ed. S. Segert and A. T. E. Bodrogligeti (Wiesbaden), 571 - 582

1985, "Folk Memory and Jewish Identity: the Falasha Dilemma", *Solomon Goldman Lectures: Perspectives in Jewish Learning*, ed. N. Stampher (Chicago), 43 - 54

1986, "A Comparative Study: Jewish Liturgical Forms in the Falasha Liturgy?", *Yuval*, v, 372 - 404

1986, *Music, Ritual and Falasha History* (East Lansing, MI, *R*)

1987, "Music in the American Synagogue: a Case Study from Houston",

The American Synagogue: a Sanctuary Transformed, ed. J. Wertheimer (Cambridge), 395–415

1988, "Together in the Field: Team Research among Syrian Jews in Brooklyn, New York", *EthM*, xxxii, 369–384

1991, "Recording Technology, the Record Industry, and Ethnomusicological Scholarship", *Comparative Musicology and Anthropology of Music: Essays on the History of Ethnomusicology*, ed. B. Nettl and P. Bohlman (Chicago), 277–292

1991, *A Song of Longing: an Ethiopian Journey* (Champaign, IL)

1992, "The Musician and Transmission of Religious Tradition: the Multiple Roles of the Ethiopian Dabtara", *Journal of Religion in Africa*, xxii/3, 242–260

1993, ed., with P. Jeffrey and I. Monson, "Oral and Written Transmission in Ethiopian Christian Chant", *EMH*, xii, 55–117

1996, "Mythologies and Realities in the Study of Jewish Music", *World of Music*, xxxvii/1 (1995), 24–38

1997, "The Ethnomusicologist, Ethnographic Method, and the Transmission of Tradition", *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, ed. G. F. Barz and T. Cooley (Oxford), 189–204

1998, *Let Jasmine Rain Down: Song and Remembrance among Syrian Jews* (Chicago)

1999, "The Impact and Ethics of Musical Scholarship", *Rethinking Music*, eds. N. Cook and M. Everist (Oxford), 531–544

M. Clayton

1996, "Ethnographic wax cylinders at the British Library National Sound Archive: a brief history and description of the collection", *British Journal of Ethnomusicology*, v, 67–92

M. Hood

1954, *The Nuclear Theme as a Determinant of Patet in Javanese Music* (diss., U. of Amsterdam; Groningen, 1954/*R*)

1959, "The Reliability of Oral Tradition", *JAMS*, xii, 201–209

1960, "The Challenge of "Bi-Musicality", *EthM*, iv, 55–59

1963, "The Enduring Tradition: Music and Theater in Java and Bali", *Indonesia*, ed. R. T. McVey (New Haven, CT, 2/1967), 438–471

1963, with F. Ll. Harrison and C. V. Palisca: *Musicology* (Englewood

Cliffs, NJ,) [incl. "Music, the Unknown", 217 – 326]

1967, "Aspects of Group Improvisation in the Javanese Gamelan", *Musics of Asia: Manila*

1966, 16 – 23 [summary in *EthM*, xi, 107 – 113]

1970, "The Effect of Medieval Technology on Musical Style in the Orient", *Selected Reports*, i/3, 147 – 170

1971, *The Ethnomusicologist* (New York, 2/1982)

1974, "Improvisation in the Stratified Ensembles of Southeast Asia", *Selected Reports in Ethnomusicology*, ii/2 (5), 25 – 33

1980, *The Evolution of Javanese Gamelan*, i: *Music of the Roaring Sea* (Wilhelmshaven); ii: *Legacy of the Roaring Sea* (1984); iii: *Paragon of the Roaring Sea* (1988)

1983, "Musical Ornamentation as History: the Hawaiian Steel Guitar", *YTM*, xv, 141 – 148

1996, "The Quantum Theory of Music II", *World Music Reports*, i/1 9 – 17

M. Kolinski

1930, *Die Musik der Primitivstämme auf Malaka und ihre Beziehungen zur samoanischen Musik* (diss., Humboldt U., Berlin; *Anthropos*, xxv (1930), 585 – 648)

1936, *Konsonanz als Grundlage einer neuen Akkordlehre* (Brunn)

1956, "The Structure of Melodic Movement: a New Method of Analysis", *Miscelánea de estudios dedicados a Fernando Ortiz* (Havana), iii, 881 – 918

1957, "The Determinants of Tonal Construction in Tribal Music", *MQ*, xliii, 50 – 56

1957, "Ethnomusicology: its Problems and Methods", *EthM Newsletter*, no. 1, 1 – 7

1959, "A New Equidistant 12 – Tone Temperament", *JAMS*, xii, 210 – 214

1959, "The Evaluation of Tempo", *EthM*, iii, 45 – 57

1961, ed., *Studies in Ethnomusicology* (New York, 5) [incl. 'The Origin of the Indian 22 – Tone System', i, 3 – 18; 'Classification of Tonal Structures', i, 38 – 76; 'The Structure of Melodic Movement: a New Method of Analysis', ii, 95 – 120]

1962, "Consonance and Dissonance", *EthM*, vi, 66 – 74

1965, "The General Direction of Melodic Movement", *EthM*, ix, 240 – 264

1967, "Recent Trends in Ethnomusicology", *EthM*, xi, 1 – 24

1968,"*Barbara Allen*: Tonal versus Melodic Structure", *EthM*, xii, 208－218; xiii (1969), 1－73

1969, "Return of the Native", *Bulletin d'information No. 3*, *Premier Festival Cultural Panafrican* (May)

1972,"An Apache Rabbit Dance Song Cycle, as Sung by the Iroquois", *EthM*, xvi, 415－464

1972,"An Iroquois War Dance Song Cycle", *Journal of the Canadian Association of University Schools of Music*, ii, 51－64

1973,"A Cross-Cultural Approach to Metro-Rhythmic Patterns", *EthM*, xvii, 494－506

1976,"Co-Ordinated Denomination and Notation of Pitch", *Journal of the Canadian Association of University Schools of Music*, vi, 11－28

1976,"Herndon's Verdict on Analysis: Tabula rasa", *EthM*, xx, 1－22

1977,"Final Reply to Herndon", *EthM*, xxi, 75－83

1978,"The Structure of Music: Diversification versus Constraint", *EthM*, xxii, 229－244

1978, "'Malbrough s'en va-t-en guerre': Seven Canadian Versions of a French Folk Song", *YIFMC*, x, 1－32

1982,"Reiteration Quotients: a Cross-Cultural Comparison", *EthM*, xxvi, 85－90

M. Schade-Poulsen

1999, *Men and Popular Music in Algeria* (Austin)

M. Slobin

1965, with R. Scheff,"Music Beyond the Boundaries", *Generation*, xvii, no. 1, pp. 27－68; no. 2, 5－95; repr. in *Lightworks*, nos. 14－15 (1981－1982), 34－44

1969, *Instrumental music in Afghanistan* (diss., U. of Michigan; Tucson, AZ, 1976 as *Music in the Culture of Northern Afghanistan*)

1969, *Kirghiz Instrumental Music* (New York)

1970, with P. and M. Centlivres,"A Muslim Shaman of Afghan Turkestan", *Ethnology*, x/2, 160－173

1975,"Buzi-Bazi: a Musical Marionette of Northern Afghanistan", *AsM*, vi/1－2, 217－224

1977,"The Evolution of a Musical Symbol in Yiddish Culture", *Studies in Jewish Folklore: Chicago*, ed. F. Talmage (Cambridge, MA, 1980), 313－330

1980, "The Uses of Printed Versions in Yiddish Folk-Song Study: First Findings", *The Field of Yiddish: Studies in Language, Folklore and Literature*, ed. M. I. Herzog and others (Philadelphia), 329 – 370

1982, *Tenement Songs: the Popular Music of the Jewish Immigrants* (Urbana, IL)

1983, "Intersections of Jews, Music, and Theater", *From Hester Street to Hollywood: the Jewish-American Stage and Screen*, ed. S. B. Cohen (Bloomington, IN), 29 – 43

1986, "Multilingualism in Folk Music Cultures", *Explorations in Ethnomusicology: Essays in Honor of David P. McAllester*, ed. C. J. Frisbie (Detroit), 3 – 10

1987, "Fiddler off the Roof: Klezmer Music as an Ethnic Music Style", *The Jews of North America*, ed. M. Rischen (Detroit), 95 – 104

1988, "Icons of Ethnicity: Pictorial Themes in Commercial Euro-American Music", *Imago musicae*, v, 129 – 143

1989, *Chosen Voices: the Story of the American Cantorate* (Urbana, IL)

1992, "Micromusics of the West: a Comparative Approach", *EthM*, xxxvi, 1 – 87

1993, *Subcultural Sounds: Micromusics of the West* (Hanover, NH)

1996, ed., *Retuning Culture: Musical Changes in Eastern Europe* (Durham, NC)

M. Stokes

1994, "Introduction: Ethnicity, Identity and Music", *Ethnicity, Identity and Music: the Musical Construction of Place*, ed. M. Stokes (Oxford, *R*), 1 – 27

1992, *The Arabesk Debate: Music and Musicians in Modern Turkey* (Oxford)

M. A. Perlman

1951, "Flathead Indian Instruments and their Music", *MQ*, xxxvii, 368 – 375

1954, with R. J. Benford, *A Bibliography of Jazz* (Philadelphia)

1954, "Some Texts of the Bashi (Congo)", *AfM*, i/1, 44 – 56

1956, with S. Whinery and B. G. Fred, "Songs of a Rada Community in Trinidad", *Anthropos*, li, 157 – 174

1959, "Characteristics of African Music", *JIFMC*, xi, 13 – 19

1960, "An Annotated Bibliography of Theses and Dissertations in Ethnomusicology and Folk Music Accepted at American Universities", *EthM*, iv, 21－35

1960, "Ethnomusicology: Discussion and Definition of the Field", *EthM*, iv, 107－114

1962, "The African Idiom in Music", *Journal of American Folklore*, lxxv, 120－145

'The Epudi: a Basongye Ocarina', *EthM*, vi (1962), 175－180

1962, *A Prologue to the Study of African Arts* (Yellow Springs, OH)

1963, "Purposes of Ethnomusicology: an Anthropological View", *EthM*, vii, 206－213

1963, "Songs of the Gêge and Jesha Cults of Bahia, Brazil", *Jb für musikalische Volks-und Völkerkunde*, i, 100－135

1964, *The Anthropology of Music* (Evanston, IL; It. trans., 1983)

1965, "Music and the Origin of the Flathead Indians: a Problem in Culture History", *Music in the Americas: Bloomington, IN*, 129－138

1966, with F. Gillis, *Ethnomusicology and Folk Music: an International Bibliography of Dissertations and Theses* (Middletown, CT)

1967, *Ethnomusicology of the Flathead Indians* (Chicago)

1968, with F. Garner, "Jazz: the Word", *EthM*, xii, 373－396

1969, "The Ethnographic Experience: Drum-Making among the Bala (Basongye)", *EthM*, xiii, 74－100

1969, "Ethnomusicology Revisited", *EthM*, xiii, 213－229

1970, *African Music on LP: an Annotated Discography* (Evanston, IL)

1972, *The Arts and Humanities in African Studies* (Bloomington, IN)

1973, "The Bala Musician", *The Traditional Artist in African Societies*, ed. W. L. d'Azevedo (Bloomington, IN), 250－281

1974, *An African World: the Basongye Village of Lupupa Ngye* (Bloomington, IN)

1974, Anthropology and the Dance', *New Dimensions in Dance Research: Tucson, AZ*, 1972, ed. T. Comstock [*Dance Research Annual*, vi, 9－27

1975, *Culture History of the Basongye* (Bloomington, IN)

1975, "Ethnomusicology Today", *CMc*, no. 20, 50－66

1977, "Definitions of 'Comparative Musicology' and 'Ethnomusicology': an Historical-Theoretical Perspective", *EthM*, xxi, 189－204

1982, *African Music in Perspective* (New York)

1994, *Unplayed Melodies: Music Theory in Postcolonial Java* (diss., Wesleyan U.)

P. Berliner

1994, *Thinking in Jazz: the Infinite Art of Improvization* (Chicago)

P. Manuel

1988, *Popular Musics of the Non-Western World* (Oxford and New York)

P. V. Bohlman

1984, "Central European Jews in Israel: the Reurbanization of Musical Life in an Immigrant Culture", *YTM*, xvi, 67-83

1987, "The European Discovery of Music in the Islamic World and the 'Non-Western' in Nineteenth-Century Music History", *JM*, 147-163

1988, "Missionaries, Magical Muses, and Magnificent Menageries: Image and Imagination in the Early History of Ethnomusicology", *World of Music*, xxx/3, 5-27

1988, *The Study of Folk Music in the Modern World* (Bloomington, IN)

1988, "Traditional Music and Cultural Identity: Persistent Paradigm in the History of Ethnomusicology", *YTM*, xx, 26-42

1989, "Is all Music Religious?", *Criterion*, xxviii/2, 19-25

1989, "*The Land Where Two Streams Flow*": *Music in the German-Jewish Community of Israel* (Urbana, IL)

1991, ed., with B. Nettl, *Comparative Musicology and Anthropology of Music: Essays on the History of Ethnomusicology* (Chicago) [Incl. "Representation and Cultural Critique in the History of Ethnomusicology", 131-151]

1991, ed., with S. Blum and D. Neuman, *Ethnomusicology and Modern Music History* (Urbana, IL) [incl. "Of *Yekkes* and Chamber Music in Israel: Ethnomusicological Meaning in Western Art Music", 254-267]

1991, 'Representation and Cultural Critique in the History of Ethnomusicology', *Comparative Musicology and Anthropology of Music*, eds. B. Nettl and P. V. Bohlman (Chicago), 131-151

1991, 'Of Yekkes and Chamber Music in Israel: Ethnomusicological Meaning in Western Music History', *Ethnomusicology and Modern Music History*, eds. S. Blum, P. Bohlman and D. Neuman (Urbana), 254-267

1992, ed. with K. A. Bergeron, *Disciplining Music: Musicology and its Canons* (Chicago) [incl. "Ethnomusicology's Challenge to the Canon, the Canon's Challenge to Ethnomusicology", 116-136]

1992, with others, *Excursions in World Music* (Englewood Cliffs, NJ)

1992, "Viewpoint: On the Unremarkable in Music", *19CM*, xvi (3), 205 - 218

1992, *The World Centre for Jewish Music in Palestine*, 1936—1940: *Jewish Musical Life on the Eve of World War II* (Oxford, 3/2000)

1992, "Ethnomusicology's Challenge to the Canon: the Canon's Challenge to Ethnomusicology", *Disciplining Music: Musicology and Its Canons*, eds. K. Bergeron and P. V. Bohlman (Chicago), 116 - 136

1993, "Musical Life in the Central European Rural Jewish Village", *Modern Jews and their Musical Agendas*, ed. E. Mendelsohn (New York), 117 - 139

1993, "Music, Modernity and the Foreign in the New Germany", *Modernism/Modernity*, i/1, 121 - 152

1993, "Musicology as a Political Act", *JM*, xi, 411 - 436

1996, *Central European Folk Music: an Annotated Bibliography of Sources in German* (New York)

1996, 'Pilgrimage, Politics and the Musical Remapping of the New Europe', *EthM*, lx, 375 - 412

1996, "The Final Borderpost", *JM*, xiv, 427 - 452

1996, "Pilgrimage, Politics and the Musical Remapping of the New Europe", *EthM*, xl, 375 - 412

1997, "World Music and World Religions: Whose World?", *Enchanting Powers: Music in the World's Religions*, ed. L. E. Sullivan (Cambridge, MA), 61 - 90

1997, "Fieldwork in the Ethnomusicological Past", *Shadows in the Field: New Directions in Ethnomusicological Fieldwork*, ed. G. F. Barz and T. Cooley (New York), 139 - 162

1999, "Ontologies of Music", *Rethinking Music*, ed. N. Cook and M. Everist (Oxford), 17 - 34

2000, ed. with R. M. Radano, *Music and the Radical Imagination* (Chicago)

Pen-Yeh-Tsao

1989, *Taoist Ritual Music of the Yu-Lan Pen-hui in a Hong Kong Taoist Temple*, Hai Feng Publishing Co. Ltd.

Q. Luo

1998, *Kunju, Chinese Classical Theater and Its Revival in Social, Political*

Economic, and Cultural Contexts, (Diss. Kent State Univ.) University of Michigan.

R. Lachman

1929, *Musik des Orients* (Breslau, *R*)

S. Blum, P. V. Bohlman and D. Neuman, eds.

1991, *Ethnomusicology and Modern Music History* (Urbana)

S. Feld

1982, *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics and Song in Kaluli Expression* (Philadelphia, 2/1990)

S. Jones

1995, *Folk Music of China: Living Instrumental Traditions* (Oxford, 2/1998 with CD)

T. Mitchell

1996, *Popular Music and Local Identity: Rock, Pop and Rap in Europe and Oceania* (London and New York)

T. Rice

1980, "Aspects of Bulgarian Musical Thought", *YIFMC*, xii, 43 - 67

1987, "Toward the Remodeling of Ethnomusicology", *EthM*, xxxi, 469 - 488, 515 - 516

1988, "Understanding Three-Part Singing in Bulgaria: the Interplay of Concept and Experience", *Selected Reports*, vii, 43 - 57

1994, *May It Fill Your Soul: Experiencing Bulgarian Music* (Chicago and London)

1995, "Understanding and Producing the Variability of Oral Tradition: Learning from a Bulgarian Bagpiper", *Journal of American Folklore*, cviii, 266 - 276

1996, "The Dialectic of Economics and Aesthetics in Bulgarian Music", *Retuning Culture: Music and Change in Eastern Europe*, ed. M. Slobin (Durham, NC) 176 - 199

1996, "Toward a Mediation of Field Methods and Field Experience in Ethnomusicology", *Shadows in the Field: New Directions in Field Research for Ethnomusicology*, ed. T. Cooley and G. Barz (New York), 101 - 120

1996, "Traditional and Modern Methods of Learning and Teaching Music in Bulgaria", *Research Studies in Music Education*, vii, 1 - 12

1997, "Bulgarian Folkoristics and Ethnomusicology at and after the Fall of

Communism", *Folklore and Music in the Former Soviet Union and Eastern Europe: an Assessment*, ed. J. Porter (Los Angeles), 65-77

The Earl of Macartney

1962, *An Embassy to China, Being the Journal Kept by Lord Macartney During his Embassy to the Emperor Ch'ien-lung* 1793—1794, *ed. J. L. Crabmer-Byng* (London)

V. Danielson

1997, *The Voice of Egypt: Umm Kulthum, Arabic Song, and Egyptian Society in the Twentieth Century* (Chicago)

V. Turner

1974, *Dramas, Fields and Metaphors* (Ithica)

W. Straw

1993, 'Characterizing Rock Music Culture: the Case of Heavy Metal', *The Cultural Studies Reader*, ed. S. During (London /*R*1994)

W. Wiora

1975, *Ergebnisse und Aufgaben vergleichender Musikforschung* (Darmstadt)

Z. Kodály

1937, *A magyar népzene* [Hungarian folk music] (Budapest, enlarged 3/1952 by L. Vargyas, 6/1973; Eng. trans. 1960, rev., enlarged 2/1971, 3/1982)

附录三：中文类音乐人类学参考文献及推荐阅读文论目录

张延莉　辑录

一、论文类

（按作者姓名拼音排序）

板俊荣

2010，《区域音乐文化的主体——乐人个案研究——以庆阳唢呐艺人马自刚为例》（板俊荣、伍国栋），载《中央音乐学院学报》第3期。

曹本冶

2000，《河北易县、涞水两地的后土崇拜与民间乐社》（曹本冶、薛艺兵），载《中国音乐学》第1期。

2002，《仪式音乐研究的理论定位及方法》，载《“中国音乐研究在新世纪的定位”国际学术研讨会论文集》，北京：人民音乐出版社。

2006，《思想～行为：仪式中音声的研究》，载《音乐艺术》第3期。

2009，《一统音乐学：中国视野中的“民族音乐学”》，载《中国音乐学》第2期。

陈铭道

1990，《田野工作散记》，载《中国音乐》第2期。

1994，《近年民族音乐学理论的新突破》，载《民族音乐文论选萃》。

1996，《非洲木琴研究与民族音乐学》（陈铭道、皮全红），载《中国音乐学》第4期。

1997，《民族音乐学地解读〈圣经〉（上、下）》，载《中国音乐学》第3、4期。

2007，《音乐事项个案研究——2003年12月2日晚，丽江古城四方街的“甲

磋”》(陈铭道、杨波),载《中国音乐》第 2 期。

2009,《音乐民族志写作——以〈苏雅人为什么歌唱〉为例》,载《音乐研究》第 6 期。

2010,《一时多少豪杰——民族音乐学学科人物》,载《中国音乐学》第 1 期。

2010,《似花还似非花——音乐民族志写作的变化》,载《书写民族音乐文化》(陈铭道主编),上海音乐学院出版社。

丁成梅

2009,《多元音乐文化的和谐共存——〈上海犹太社区的音乐生活〉读后》,载《人民音乐》第 1 期。

董维松

1982,《民族音乐学问题》(董维松,沈洽),载《音乐研究》第 4 期。

2008,《重提“民族音乐”及其学科名称问题》,载《中国音乐》第 2 期。

杜梦甦

2007,《当代社会变迁中的二人台研究——河曲民间戏班与地域文化之互动关系》,载《中央音乐学院学报》第 3 期。

杜亚雄

1986,《关于民族音乐学的几个问题》,载《中国音乐》第 4 期。

1987,《再论匈奴西迁及其民歌在欧洲的影响》,载《音乐研究》第 1 期。.

1991,《为建立民族音乐学马克思主义学派而奋斗》,载《中央音乐学院学报》第 3 期。

1994,《民族音乐学现存的问题及出路》,载《中国音乐学》第 2 期。

1997,《东方民族音乐学家的一项重要任务》,载《民族音乐研究》第 1 期。

2000,《20 世纪民族音乐学在中国的发展(上、下)》,载《乐府新声》第 3、4 期。

2003,《北辛庄音乐会及其音乐》,载《中国音乐》第 1 期。

2003,《召开首届“全国民族音乐学学术讨论会”的经过》,载《音乐研究》第 4 期。

2005,《“采风”还是“田野工作”》(杜亚雄、邸晓嫣),载《黄钟》第 1 期。

2006,《“民族音乐理论”不是“民族音乐学”在我国的发展阶段》,载《中国音乐》第 2 期。

2009,《“民族音乐学”≠“音乐人类学”》,载《中国音乐》第 3 期。

樊祖荫

2004,《中国少数民族音乐及其在世界多元文化音乐教育中的作用与地位》,载《中国音乐》第 4 期。

范晓峰

1997,《关于民俗音乐研究学术定位问题的若干思考——兼及民族音乐学及相

关问题》，载《中国音乐学》第 4 期。

方建军

2009，《民族音乐学与族性、政治和社会变迁》，载《交响》第 3 期。

方墨涵

2010，《原生与再生——豫中笙管乐班的传承与变迁研究》，载《中国音乐学》第 1 期。

方妙英

2010，《大浪淘沙与沙里淘金——民族音乐学田野工作与案头工作的思考》，载《黄钟》第 4 期。

高拂晓

2010，《批评的观念作为音乐学研究的方法论导向——〈沉思音乐——挑战音乐学〉读后》，载《音乐研究》第 4 期。

甘绍成

2003，《青城山道教科仪演礼程序与音乐安排》，载《中国音乐学》第 4 期。

高厚永

1980，《中国民族音乐学的形成和发展》，载《音乐研究》第 4 期。

1985，《中国对民族音乐学的研究》，载《音乐研究》第 1 期。

巩凤涛

2007，《蒂莫西·莱斯的"21 世纪民族音乐学的新趋势"》，载《人民音乐》第 7 期。

管建华

2001，《文化研究与音乐人类学》，载《中国音乐》第 2 期。

2004，《后现代人类学与音乐人类学》，载《中国音乐》第 4 期。

2009，《21 世纪初：世界多元文化音乐教育与音乐人类学在中国》，载《音乐艺术》第 1 期。

2010，《音乐、身体、空间文化与后现代性》，载《音乐艺术》第 1 期。

韩锺恩

1990，《"文而化之"，"历而成史"——关于比较音乐研究的思考》，载《音乐探索》第 4 期。

1991，《关于民俗音乐研究的三个比较》，载《音乐探索》第 2 期。

2009，《音乐人类学：通过错位发展，悬置价值冲突，实现求异互动》，载《音乐艺术》第 1 期。

2009，《有关书写音乐文化的叙事与修辞——2009 中国音乐学书写民族音乐文化高级研讨会发言摘要》，载《音乐研究》第 6 期。

2010，《人事·事情·情感·感孕——对话当代中国音乐文化当事人的叙事与

修辞》,载《音乐艺术》第 1 期。

2010,《回馈给土地的歌——写在乔建中〈土地与歌——传统音乐文化及其地理历史背景研究〉[修订版]出版之后》,载《音乐艺术》第 2 期。

2010,《写写文化——用零散琐碎平面絮语针对并围绕写文化进行一番叙事与修辞》,载《书写民族音乐文化》(陈铭道主编),上海音乐学院出版社。

胡斌

2008,《文化相对主义——一种多元音乐文化观察的理论视角》,载《音乐艺术》第 4 期。

2009,《"后学科"语境下的世界音乐》,载《天津音乐学院学报》第 1 期。

2010,《历史记忆与群体认同:二十世纪二、三十年代上海琴人文化身份探析》,载《中国音乐》第 2 期。

2010,《文化认同——音乐人类学研究的重要理论视角》,载《音乐艺术》第 3 期。

2010,《"派别"话语下的古琴音乐认同》,载《星海音乐学院学报》第 3 期。

黄虎

2010,《〈陕北礼俗音乐的考察与研究〉读后》,载《人民音乐》第 9 期。

黄婉

2006,《探索乐器学研究新方法、反思并重构乐器之存在——"乐器学研究的挑战与转机(当代乐器学研究的新方法)"乐器学国际研讨会及后续专题讲座述评》,载《音乐艺术》第 4 期。

2008,《音乐人类学新研究:"离散"音乐文化》,载《音乐艺术》第 3 期。

2009,《敲起凝聚族群的鼓点——以上海的韩国移民族群及其"风物农乐"传统音乐生活为个案》,载《音乐艺术》第 4 期。

黄友葵

1980,《民族音乐学学术讨论会开幕词》,载《南京艺术学院学报》第 2 期。

金兆钧

2002,《黑色、人民、人的感觉——读陈铭道〈黑皮肤的感觉——美国黑人音乐文化〉》,载《人民音乐》第 5 期。

康瑞军

2010,《以田野的方式重构自我——〈田野的回声——音乐人类学笔记〉读后》,载《启示、觉悟与反思——音乐人类学的中国实践与经验三十年 1980—2010》(卷五),上海音乐学院出版社。

李建华

2009,《从张振涛〈冀中乡村礼俗中的鼓吹乐社——音乐会〉看双视角研究方法》,载《湖北第二师范学院学报》第 3 期。

李岩

1998，《论民族音乐学记谱中所涉及的理论与方法》，载《音乐研究》第 1 期。

李延红

2006，《以“仪式”的眼光和观念——杨民康〈贝叶礼赞——傣族南传佛教节庆仪式音乐研究〉评介》，载《中国音乐学》第 2 期。

2006，《民族音乐学的“历史研究”》，载《音乐艺术》第 3 期。

李月红

2000，《学术与生命——对一个民族音乐学者的“个案”调查》，载《音乐艺术》第 1 期。

刘桂腾

1994，《萨满教与满洲萨满跳神的乐器——对神鼓和腰铃的民族音乐学考察》，载《中国音乐学》第 2 期。

2003，《论“差距”与“差异”》，载《音乐艺术》第 4 期。

2004，《科尔沁蒙古族萨满祭祀仪式音乐考》，载《中央音乐学院学报》第 1 期。

刘红

1996，《民族音乐学研究中的记谱问题》，载《音乐艺术》第 4 期。

2003，《仪式环境中的道教音乐》，载《中央音乐学院学报》第 1 期。

2009，《香港与大陆之道教音乐的比较研究——有关发生环境的分析》，载《星海音乐学院学报》第 2 期。

2010，《当代道教音乐研究之定量分析(1957—2008)》，载《音乐研究》第 2 期。

刘嵘

2006，《评〈贝壳歌——基诺族血缘婚恋古歌实录及相关人文叙事〉》，载《中央音乐学院学报》第 1 期。

刘再生

2010，《信天游的境界——传统音乐学家乔建中素描》，载《音乐艺术》第 2 期。

卢光

1986，《“Ethnomusicology”一词的辨义与译名》，载《中央音乐学院学报》第 3 期。

罗俊毅

2010，《西方田野反思与中国学术传统》，载《中国音乐学》第 2 期。

罗艺峰

1991，《中国音乐民俗学的对象、观念、方法》，载《交响》第 3 期。

1997，《口弦源流的历史语言学研究》，载《中国音乐学》第 1 期。

1999，《马来诺巴音乐之人类学解读(上、下)》，载《星海音乐学院学报》第 3、4 期。

2001,《现代性条件下的中国音乐学》,载《黄钟》第1期。

2002,《从普遍主义、相对主义到文化全元论——音乐人类学发展的“正、反、合”》,载《贵州大学学报(艺术版)》第2期。

洛秦

1999,《民族音乐学作用于历史研究的理论思考和实践尝试》,载《中国音乐学》第3期。

2000,《走进美国街头音乐》,载《民族艺术》第4期。

2001,《音乐与文化的关系何在——洛秦访谈录》(洛秦、廖明君),载《民族艺术》第2期。

2002,《街头音乐及其在文化商品市场中的意义》,载《民族艺术》第2期。

2003,《城市音乐文化与音乐产业化》,载《音乐艺术》第2期。

2003,《摇滚乐的缘起及其社会文化价值》,载《音乐研究》第3期。

2004,《音乐文化价值再关注:文化相对论产生的历史背景和意义的回顾——为庆贺钱仁康教授九十华诞而作》,载《庆祝钱仁康教授九十华诞学术论文集》,上海音乐学院出版社。

2006,《音乐人类学的历史与发展纲要(上、下)》,载《音乐艺术》第1、4期。

2006,《世界音乐研究的学术价值和文化意义》,载《中国音乐学》第4期。

2007,《音乐人类学叙事诉求人文关怀——记〈街头音乐:美国社会和文化的一个缩影〉出版五周年》,载《黄钟》第1期。

2008,《学术改变观念 学科改变人生——汤亚汀〈音乐人类学:历史思潮与方法论〉之序》,载《音乐艺术》第4期。

2009,《音乐人类学的中国实践与经验的反思和发展构想(上、下)》,载《音乐艺术》第1、2期。

2009,《论音乐文化诗学:一种音乐人事与文化的研究模式及其分析》(减缩版),载《音乐研究》第6期。

2010,《音乐文化诗学视角中的历史研究与民族志方法——20世纪三四十年代上海俄侨“音乐飞地”的历史叙事及其文化意义阐释》,载《音乐艺术》第1期。

2010,《“歌”咏“土地”之书与绝非“重写”的一家之言——乔建中〈土地与歌〉和刘再生〈中国近代音乐史简述〉书评》,载《音乐艺术》第2期。

2010,《称民族音乐学,还是音乐人类学——论学科认识中的译名问题及其“解决”与选择》,载《音乐研究》第3期。

2010,《论音乐文化诗学:一种音乐人事与文化研究的模式与分析》,载《书写民族音乐文化》(陈铭道主编),上海音乐学院出版社。

吕骥

1980,《在民族音乐学学术讨论会闭幕式上的讲话》,载《南京艺术学院学报(音

乐与表演版)》第 2 期。

孟凡玉

2005,《仪式音乐研究的重大收获——评薛艺兵〈神圣的娱乐——中国民间祭祀仪式及其音乐的人类学研究〉》,载《中央音乐学院学报》第 4 期。

2007,《从安徽贵池傩仪式看音乐活动中的个人创造》,载《中央音乐学院学报》第 1 期。

2007,《音乐人类学的范畴、理论和方法》,载《民族艺术》第 3 期。

毛继增

2010,《田野工作是造就民族音乐学学者的摇篮》,载《南京艺术学院学报(音乐与表演版)》第 2 期。

宁颖

2010,《阐释过去 理解现在〈历史地阐释——上海南汇丝竹乐清音的传承与变迁研究评介〉》,载《启示、觉悟与反思——音乐人类学的中国实践与经验三十年 1980—2010》(卷五),上海音乐学院出版社。

牛陇菲

1995,《"一般音乐学"与"民族音乐学"的整合》,载《音乐探索》第 1 期。

1996,《萧梅、韩锺恩著〈音乐文化人类学〉读后》,载《乐府新声》第 3 期。

彭兆荣

1994,《民族音乐的叙事功能》(彭兆荣、何玲玲),载《民族艺术》第 1 期。

1999,《族性的认同与音乐的发生》,载《中国音乐学》第 3 期。

2004,《另一种音乐的"言唱"——兼评周凯模的〈云南民族音乐论〉》,载《民族艺术》第 1 期。

蒲亨建

1998,《当代道教科仪音乐现状考略》,载《音乐艺术》第 2 期。

2003,《道教音乐的内核、外缘及分层观》,载《交响》第 4 期。

2005,《对我国音乐文化学研究现状的初步思考》,载《中央音乐学院学报》第 4 期。

齐江

2010,《冀东地区影戏剧种的发展与断代》,载《乐府新声》第 2 期。

齐琨

2000,《民族音乐学的一次科学实验——评洛马克斯的〈歌唱测定体系〉》,载《中国音乐学》第 4 期。

2008,《体验中的理解与见证——论民族音乐学实地考察的观念与方法》,载《音乐研究》第 1 期。

2010,《仪式空间中的音乐表演——以安徽祁门县马山村丧葬仪式为例》,载

《中国音乐学》第 2 期。

2010,《颠覆抑或延续——关于徽州乐人阶层变迁的口述与文献研究(上、下)》,载《黄钟》第 3、4 期。

2010,《从 123 篇译文看西方民族音乐学在中国的旅行》,载《音乐研究》第 5 期。

乔建中

1985,《关于 Ethnomusicology 中文译文名的建议》(乔建中、金经言),载《音乐研究》第 3 期。

1985,《我国民族音乐学现状刍议》,载《人民音乐》第 5 期。

1987,《甘肃、青海"花儿会"采访报告》,载《中国音乐学》第 3 期。

1997,《"音乐会"的谱本统计及相关问题——冀京津笙管乐种研究之一》(乔建中、薛艺兵、钟思第、张振涛执笔),载《音乐研究》第 2 期。

1998,《论中国传统音乐的地理特征及中国音乐地理学的建设》,载《中央音乐学院学报》第 3 期。

2010,《后集成时代的中国民间音乐——关于 55 份民间音乐现状调查报告的报告(上、下)》,载《中国音乐学》第 3、4 期。

桑海波

2009,《民族音乐学论文之写作目的》,载《音乐研究》第 6 期。

2010,《关于民族音乐学论文书写目的之思考》,载《书写民族音乐文化》(陈铭道主编),上海音乐学院出版社。

[日]山口修

1980,《民族音乐和民族音乐学》(江明惇译,罗传开校),载《音乐译文》第 3 期。

沈洽

1982,《民族音乐学问题》(董维松、沈洽),载《音乐研究》第 4 期。

1986,《民族音乐学研究方法导论》(上、中、下),载《中国音乐学》第 3 期。

1995,《"融入"与"跳出":民族音乐之"道"——从"局内人"与"局外人"引出的思考》,载《音乐研究》第 2 期。

1996,《民族音乐学在中国》,载《中国音乐学》第 3 期。

1998,《论"双视角"研究法及其在民族音乐学中的实践和意义》,载《中国音乐学》第 2 期。

宋瑾

1991,《音乐文化本土观的突破》,载《黄钟》第 1 期。

1998,《世纪末反思——关于音乐的民族性》,载《民族艺术》第 1 期。

2005,《中国音乐跨世纪的后殖民现象批判》,载《福建艺术》第 6 期。

2009,《冲突与选择:音乐人类学研究中的不同价值立场》,载《音乐艺术》第

1 期。

2009,《在中性化中书写“民族音乐文化”》(减缩版),载《音乐研究》第 6 期。

2010,《后现代差异观与音乐主体文化身份》,载《音乐艺术》第 1 期。

2010,《在中性化中书写“民族音乐文化”》,载《书写民族音乐文化》(陈铭道主编),上海音乐学院出版社。

宋祥瑞

2001,《中国民族音乐学研究的历史与问题——兼论当代的“接轨情结”与中国现代学术的性质及任务》,载《黄钟》第 2 期。

孙乐

2007,《评〈河北安新县圈头村“音乐会”考察〉》,载《音乐周报》第 7 期。

孙星群

2005,《研究中国传统音乐的重要成果——读蒲亨强君著〈神圣礼乐——正统道教科仪音乐研究〉》,载《中国音乐》第 1 期。

谭啸

2010,《中国民族音乐学研究的史学传统》,载《中国音乐学》第 1 期。

汤亚汀

1995,《民族音乐学主位—客位研究的理论问题》,载《中国音乐学》第 2 期。

1997,《英国东北部的民间音乐生活》,载《音乐艺术》第 3 期。

1997,《西方民族音乐学的后现代主义宣言〈音乐实践的描述与描述的实践〉评介》,载《黄钟》第 4 期。

1998,《西方民族音乐学思想对中国的影响历史与现状的评估》,载《音乐艺术》第 2 期。

1998,《上海犹太难民社区的音乐生活》,载《音乐艺术》第 4 期。

1999,《西方民族音乐学思想发展的历史轨迹》,载《中国音乐学》第 2 期。

2003,《西方城市音乐人类学理论概述》,载《音乐艺术》第 2 期。

2003,《社会性别与音乐》(编译),载《交响》第 2 期。

2008,《民族志新写作与历史重构的故事——〈民族音乐学与现代音乐史〉译后》,载《音乐艺术》第 3 期。

2009,《后现代语境与中国声音景观断想——兼及“新格罗夫”条目“音乐人类学:当代问题”》,载《音乐艺术》第 1 期。

2010,《内特尔:从“29 个论题”到“31 个论题”——民族音乐学写作及话语 25 年间的变化》,载《音乐艺术》第 1 期。

王耀华

1993,《中国音乐的跨文化比较研究》,载《中国音乐学》第 1 期。

1999,《脚踏实地真诚执著——读乔建中〈土地与歌〉》,载《人民音乐》第 6 期。

2001,《世界民族音乐的文化区划》,载《中国音乐教育》第 2 期。

王义彬

2007,《地方性知识作用于民族音乐学实地考察》,载《音乐研究》第 2 期。

韦兹朋

2002,《民族音乐学亚洲化的挑战》,载《"中国音乐研究在新世纪的定位"国际学术研讨会论文集》,北京:人民音乐出版社。

魏廷格

1987,《不单纯是 Ethnomusicology 的译名问题》,载《中央音乐学院学报》第 1 期。

1985,《建议用中国音乐学概念代替民族音乐学概念》,载《人民音乐》第 2 期。

吴凡

2007,《晋北民间乐班界定及话语阐释——以阳高县北部两类民间鼓吹乐班阴阳、鼓匠为例》,载《交响》第 3 期。

2010,《音声中的集体记忆——湘中冷水江抛牌仪式音乐研究》,载《中国音乐学》第 4 期。

2010,《三十载上下求索——中国传统音乐研究历史回顾(1980—2010)》,载《音乐研究》第 5 期。

吴宁华

2009,《中国民族音乐学新发展的力作——评〈音乐民族志方法导论——以中国传统音乐为例〉》,载《中国音乐学》第 4 期。

吴艳

2008,《江苏传统音乐文化地理分布研究》(薛艺兵、吴艳),载《音乐艺术》第 3 期。

2010,《音乐文化书写的中国实践——〈书写民族音乐文化〉读后》,载《音乐艺术》第 4 期。

伍国栋

1993,《实地调查资料储存的理论及方法》,载《中国音乐学》第 4 期。

1995,《实地调查的经验积累和科学意义及作用再认识》,载《中国音乐》第 1 期。

1996,《民族音乐学的实地调查类型》,载《中国音乐》第 1 期。

2000,《20 世纪中国民族音乐理论研究学术思想的转型(上下)》,载《音乐研究》第 4 期,2001 年第 1 期。

2000,《云南民族音乐论·序》,昆明:云南大学出版社。

2009,《得失有三思 皆可以为鉴——民族音乐学理论及方法传承反思录》,载《中央音乐学院学报》第 1 期。

2010,《音乐形态 音乐本体 音乐事象——与研究生讨论民族音乐学话语体系的三个关键术语》,载《中国音乐学》第3期。

夏滟洲

2003,《跨文化视野中的音乐文化研究表述——重读〈音乐人类学的大视野〉兼及其他》,载《音乐研究》第1期。

2005,《社会学视野下的"乐户"研究:一个自我—生态的社会组织系统——由项阳〈山西乐户研究〉看二十年来中国音乐社会学研究之缺失》,载《音乐研究》第4期。

项阳

2003,《音乐史学与民族音乐学论域的交叉》,载《新疆艺术学院学报》第1期。

2008,《传统音乐的个案调查与宏观把握——关于"历史的民族音乐学"》,载《中国音乐》第4期。

萧梅

1995,《从"文化约定"比较中、西音乐的传播与传承》,载《比较音乐研究》第1期。

1997,《理论、方法、精神——"'实地考察'与民族音乐学学科建设"研讨会述评》,载《中国音乐学》第4期。

2004,《从"民歌研究会"到"中国民间音乐研究会"——延安民间音乐的采集、整理和研究》,载《音乐研究》第3期。

2005,《20世纪中国民族音乐学实地考察问题》,载《音乐艺术》第1、2期。

2009,《谁的声音——以田野工作的视角》,载《音乐艺术》第1期。

2009,《通过罗杰的观看:评〈音乐与迷幻——论音乐与附体的关系〉一书》,载《中国音乐学》第3期。

2010,《从感觉开始——再谈体验的音乐民族志》,载《音乐艺术》第1期。

2010,《身体视角下的音乐与迷幻》,载《中国音乐学》第3期。

肖文礼

2010,《田野深处有芳草——评〈阴阳鼓匠——在秩序的空间中〉》(肖文礼、李晓婷),载《启示、觉悟与反思——音乐人类学的中国实践与经验三十年1980—2010》(卷五),上海音乐学院出版社。

修海林

2002,《一部来之于实地考察、开拓性的学术成果——评洛秦的〈街头音乐:美国社会和文化的一个缩影〉》,载《黄钟》第3期。

薛艺兵

1987,《屈家营"音乐会"的调查与研究》(薛艺兵,吴犇),载《中国音乐学》第2期。

1988,《“民族音乐学”与中国“民族音乐理论”》,载《人民音乐》第4期。

1992,《“音乐民俗”界说》,载《中国音乐学》第4期。

1993,《从冀中“音乐会”的佛、道教门派看民间宗教文化的特点》,载《音乐研究》第4期。

2000,《河北易县、涞水两地的后土崇拜与民间乐社》(曹本冶、薛艺兵),载《中国音乐学》第1期。

2003,《仪式音乐的概念界定》,载《中央音乐学院学报》第1期。

2003,《音乐传播的符号学原理》,载《黄钟》第2期。

2003,《对仪式现象的人类学解释(上、下)》,载《广西民族研究》第2、3期。

2004,《香港的斋醮仪式与道士音乐——泰亨乡庚辰年太平清醮调查报告》(杨春薇、薛艺兵),载《中国音乐》第1期。

2008,《流动的声音景观——音乐地理学方法新探》,载《中央音乐学院学报》第1期。

2008,《江苏传统音乐文化地理分布研究》(薛艺兵、吴艳),载《音乐艺术》第3期。

2009,《在家门口的田野上——音乐人类学田野工作的中国话题》,载《音乐艺术》第1期。

2009,《写音乐与写文化——设问与反思》,载《音乐研究》第6期。

2010,《捕风捉影话田野——音乐人类学田野工作的中国思路》,载《音乐艺术》第1期。

2010,《拆除藩篱——对中国民族音乐学的后现代反思》,载《中国音乐学》第3期。

2010,《什么是音乐文化》,载《书写民族音乐文化》(陈铭道主编),上海音乐学院出版社。

徐欣

2010,《泛音歌唱研究在西方》,载《中央音乐学院学报》第2期。

杨波

2007,《音乐事项个案研究——2003年12月2日晚,丽江古城四方街的“甲磋”》(杨波、陈铭道),载《中国音乐》第2期。

杨春薇

2004,《香港的斋醮仪式与道士音乐——泰亨乡庚辰年太平清醮调查报告》(杨春薇、薛艺兵),载《中国音乐》第1期。

杨殿斛

2008,《民间音乐消长:乡民生命意识的艺术诉求——黔中腹地营盘社区音乐的民族志叙事》,载《贵州大学学报(艺术版)》第1期。

2010,《音乐民族志:音乐学研究的人类学路径——兼论我国民族音乐学研究从方志集成到音乐民族志的历史进路》,载《黄钟》第1期。

杨方刚

2004,《苗族"祭鼓"与布依族"祈愿"中的音乐文化志述》,载《贵州大学学报(艺术版)》第4期。

杨红

2005,《乡俗礼仪中的民间戏班研究——对两个民间戏班的田野调查》,载《中国音乐学》第3期。

2005,《田野中的音乐体验之研究——试析有关中国民间综合演艺品种的音乐民族志理论与方法》,载《中央音乐学院学报》第4期。

2007,《民族音乐学田野中的音乐形态研究——鲁西南鼓吹乐的音乐文化风格探析》,载《中国音乐》第1期。

2009,《田野中的音乐民族志构建》(减缩版),载《音乐研究》第6期。

2010,《体验与应验——田野中的音乐民族志构建》,载《书写民族音乐文化》(陈铭道主编),上海音乐学院出版社。

杨民康

2003,《信仰、仪式与仪式音乐——宗教学、仪式学与仪式音乐民族志方法论的比较研究》,载《艺术探索》第3期。

2003,《论日本民族音乐学对中国大陆音乐学术界的影响》,载《中央音乐学院学报》第4期。

2004,《宏观与微观:音乐民族志研究规模的方法论取向及其历史发展》,载《音乐研究》第1期。

2004,《论民族音乐学的双视角立场的历史演变和发展趋向》,载《音乐艺术》第2期。

2005,《论仪式音乐的系统结构及在传统音乐中的核心地位》,载《中国音乐学》第2期。

2006,《描述与阐释:音乐民族志描写的方法论取向》,载《音乐艺术》第4期。

2009,《论中国音乐民族志书写风格的当代转型及思维特征》(减缩版),载《音乐研究》第6期。

2009,《"音乐":认知与释义——对音乐民族志研究中认知人类学及阐释学方法的读解》,载《音乐艺术》第1期。

2010,《论音乐民族志理论范式的塔层结构及其应用特征》,载《音乐艺术》第1期。

2010,《论中国音乐民族志书写风格的当代转型及思维特征》,载《书写民族音乐文化》(陈铭道主编),上海音乐学院出版社。

杨沐

1998,《当代人类学中有关音乐研究的几个问题》,载《中央音乐学院学报》第1期。

2000,《漫谈音乐人类学的定义与范畴》,载《音乐研究》第3期。

2001,《后现代理论与音乐研究(上、下)》,载《中央音乐学院学报》第2期。

2009,《跨进21世纪的音乐人类学:国际潮流与中国实践》,载《星海音乐学院学报》第4期。

杨晓

2003,《南侗"歌师"述论——小黄侗寨的民族音乐学个案研究》,载《中央音乐学院学报》第1期。

杨叶青

2009,《评张君仁〈花儿王朱仲禄——人类学情境中的民间歌手〉》,载《人民音乐》第6期。

姚艺君

2009,《启发与反思》,载《音乐研究》第6期。

2010,《古城往事"戏窝子"——人类学的启发》,载《书写民族音乐文化》(陈铭道主编),上海音乐学院出版社。

于亮

2005,《民族音乐学、传统音乐的"通"与"融"——读〈民族音乐学视野中的传统音乐〉》,载《音乐艺术》增刊。

2005,《音乐人类学的力作——〈街头音乐:美国社会和文化的一个缩影〉书评综述》,载《音乐艺术》增刊。

2005,《引领认知音乐人类学——读〈音乐人类学导引〉》,载《音乐艺术》增刊。

俞人豪

1981,《民族音乐学介绍》,载《音乐研究》第4期。

余鑫

2004,《质疑"本土化"——民族音乐学研究之我见》,载《音乐探索》第4期。

张伯瑜

2000,《认知民族音乐学的理论与方法》(编译),载《中央音乐学院学报》第3期。

2000,《传统音乐的生命力——对上海江南丝竹演奏的调查》,载《中国音乐》第4期。

2001,《音乐流变:传统音乐繁衍与消亡的内在因素》,载《人民音乐》第2期。

2005,《乐种学理论与方法的阐示——对四篇重要文献的综述》,载《人民音乐》第3期。

2009,《漫谈民族音乐学的学科划分》,载《天津音乐学院学报》第 1 期。

2010,《应用民族音乐学——实践与思考》,载《中国音乐学》第 3 期。

张澄宇

2008,《睿智的唱和:评洛秦与罗艺峰的对话——〈音乐中的文化与文化中的音乐〉读后》,载《人民音乐》第 2 期。

张君仁

2002,《比较及比较的内容与方法——关于民族音乐学之比较研究法的若干思考》,载《音乐探索》第 3 期。

张天彤

2010,《达斡尔族传统民歌的调查与研究报告》,载《中国音乐》第 2 期。

张伟华

1985,《美国加州朱玛什印第安部落的一次采风札记》,载《音乐研究》第 1 期。

张延莉

2009,《巴东堂戏田野调查报告》,载《黄钟》第 2 期。

2011,《舞台上的"原生态"和原生态的"舞台"——从青歌赛"撒叶儿嗬"组合谈起》,载《音乐艺术》第 1 期。

张振涛

2000,《"吹鼓手"一词的社会学释义——"音乐会"与"吹打班"的比较研究》,载《星海音乐学院学报》第 2 期。

2002,《国家礼乐制度与民间仪式音乐》,载《中国音乐学》第 3 期。

2002,《民间乐社与经济供养》,载《"中国音乐研究在新世纪的定位"国际学术研讨会论文集》,北京:人民音乐出版社。

2002,《尊祖敬宗、敦乡睦里——葬丧仪式中的音乐功能(一)》,载《星海音乐学院学报》第 4 期。

2007,《晋北采风二题——民间花会与国家在场》,载《黄钟》第 1 期。

2010,《按下录音键——杨荫浏、李元庆与音响资料的建设》,载《中国音乐学》第 1 期。

赵沨

1985,《在民族音乐学第三届年会上的开场白》,载《音乐研究》第 1 期。

赵宋光

1992,《音乐文化的分区多层构成描述——关于音乐文化学学科建设的目标、方法、步骤的若干建议》,载《中国音乐学》第 2 期。

赵塔里木

1997,《蒙古族额鲁特民歌在社会文化体系中的功能》,载《音乐研究》第 1 期。

2010,《民族音乐学:本土语境中的学科建构问题》,载《书写民族音乐文化》(陈

铭道主编)，上海音乐学院出版社。

赵志安

2001，《民族音乐学历时性研究述见》，载《中国音乐学》第3期。

郑苏

1993，《美国音乐学和民族音乐学——学术运作系统和学术传统承袭方式》，载《音乐研究》第3期。

1999，《近十年EML在西方的新发展与女性主义研究》，载《中国音乐》第4期。

周凯模

1999，《一个自我传承的故事—— 一项音乐人类学个案报告》，载《中国音乐》第4期。

2000，《红河采风纪行》，载《音乐艺术》第1期。

2001，《云南民族音乐的地域特征——兼述中国古代"乐"文化形态的当代显现》，载《音乐艺术》第3期。

2002，《民族音乐学的多重性思维方法》，载《音乐研究》第2期。

2005，《民间仪式中的女性角色、音乐行为及其象征意义——以中国白族"祭本主"仪式音乐为例》，载《音乐艺术》第1期。

2009，《"仪式音声民族志"文本建构——谈少数民族音乐研究的民族志书写》，载《南京艺术学院学报》第3期。

2010，《"仪式音声研究框架"之解读——兼议曹本冶〈思想～行为：仪式中音声的研究〉》，载《音乐艺术》第3期。

2010，《岭南排瑶"歌堂仪式"传统的历史记忆》，载《星海音乐学院学报》第3期。

二、著作类

（按作者姓名拼音排序）

博特乐图

2007，《胡尔奇·科尔沁地方传统中的说唱艺人及其音乐》，上海音乐学院出版社。

曹本冶

2003，《道乐论——道教仪式的"信仰、行为、音声"三元理论结构研究》（曹本冶、刘红），北京：宗教文化出版社。

2003，《中国传统民间仪式音乐研究·西北卷》（主编），昆明：云南人民出版社。

2003，《中国传统民间仪式音乐研究·西南卷》（主编），昆明：云南人民出版社。

2007,《中国传统民间仪式音乐研究·华东卷》(主编),上海音乐学院出版社。
2007,《中国传统民间仪式音乐研究·华南卷》(主编),上海音乐学院出版社。
2008,《思想～行为:仪式中音声的研究》,上海音乐学院出版社。
2010,《仪式音声研究的理论与实践》(主编),上海音乐学院出版社。

陈铭道

1999,《黑皮肤的感觉——美国黑人音乐文化》,北京:世界知识出版社。
2005,《与上帝摔跤——犹太人及其音乐》,北京:民族出版社。
2010,《书写民族音乐文化》(主编),上海音乐学院出版社。

董维松、沈洽

1985,《民族音乐学译文集》,北京:中国文联出版公司。

杜亚雄

2002,《民族音乐学概论》,长沙:湖南文艺出版社。

管建华

2006,《音乐人类学导引》,西安:陕西师范大学出版社。
2010,《音乐人类学的视界——全球文化视野的音乐研究》,上海音乐学院出版社。

韩锺恩

1993,《音乐文化人类学》(萧梅、韩锺恩),南宁:广西科学技术出版社。

刘桂腾

1999,《满族萨满乐器研究》,沈阳:辽宁民族出版社。

罗艺峰

2002,《音乐人类学的大视野——华南与马来民族音乐考察及比较研究》(罗艺峰、钟瑜),上海音乐出版社。

洛秦

2001,《街头音乐:美国社会和文化的一个缩影》,北京:人民音乐出版社。
2002,《心 & 音.com:世界音乐人文叙事》,上海音乐出版社。
2002,《爵士百年兴衰录:一个从新奇、兴奋到叹息的过程》,合肥:安徽文艺出版社。
2004(2010)《音乐中的文化与文化中的音乐》,上海书画出版社(初版 2004);上海音乐学院出版社(修订版 2010)。
2005,《音乐的构成:音乐在科学、历史和文化中的解读》,桂林:广西师范大学出版社。
2007,《学无界 知无涯——试论音乐为一种历史和文化的表达》,上海音乐学院出版社。
2010,《海上回音叙事》(编撰),上海音乐学院出版社。

2010,《启示、觉悟与反思——音乐人类学的中国实践与经验三十年 1980——2010(五卷)》(编),上海音乐学院出版社。

蒲亨强

2000,《神圣礼乐——正统道教科仪音乐研究》,成都:巴蜀书社。

齐琨

2007,《历史地阐释——上海南汇丝竹乐清音的传承与变迁研究》,上海音乐学院出版社。

乔建中

2009,《土地与歌——传统音乐文化及其地理历史背景研究》,上海音乐学院出版社。

人民音乐出版社编辑部

1988,《民族音乐学——音乐词典词条汇编》,北京:人民音乐出版社。

沈洽

2004,《贝壳歌——基诺族血缘婚恋古歌实录及相关人文叙事》,上海音乐出版社。

汤亚汀

2000,《城市音乐景观》,上海音乐学院出版社。

2007,《上海犹太社区的音乐生活;1900—1950,1998—2005》,上海音乐学院出版社。

2008,《音乐人类学:历史思潮与方法论》(著译),上海音乐学院出版社。

田耀农

2005,《陕北礼俗音乐的考察与研究》,上海音乐学院出版社。

吴凡

2007,《阴阳鼓匠——在秩序的空间中》,北京:文化艺术出版社。

伍国栋

1997,《民族音乐学概论》,北京:人民音乐出版社。

2002,《民族音乐学视野中的传统音乐》,上海音乐出版社。

王耀华

1991,《三弦艺术论》,福州:海峡文艺出版社。

2003,《琉球中国音乐比较研究》,北京:人民教育出版社。

项阳

2001,《山西乐户研究》,北京:文物出版社。

萧梅

1993,《音乐文化人类学》(萧梅、韩锺恩),南宁:广西科学技术出版社。

2001(2010),《田野的回声——音乐人类学笔记》,厦门大学出版社(2001 年初

版),上海音乐学院出版社(2010年修订版)。

2004,《田野萍踪》,上海音乐学院出版社。

2007,《中国大陆1900—1966:民族音乐学实地考察——编年与个案》,上海音乐学院出版社。

薛艺兵

2003,《中国乐器志:体鸣卷》,北京:人民音乐出版社。

2003,《神圣的娱乐——中国民间祭祀仪式及其音乐的人类学研究》,北京:宗教文化出版社。

2004,《在音乐表象的背后》,上海音乐学院出版社。

杨红

2006,《当代社会变迁中的二人台研究——河曲民间戏班与地域文化之互动关系》,北京:中央音乐学院出版社。

2010,《民族音乐学视野中的区域音乐研究》,载《中国音乐学》第4期。

杨民康

2003,《贝叶礼赞——傣族南传佛教节庆仪式音乐研究》,北京:宗教文化出版社。

2008,《音乐民族志方法导论——以中国传统音乐为实例》,北京:中央音乐学院出版社。

2008,《中国民歌与乡土社会》,上海音乐学院出版社。

张伯瑜

2005,《河北安新县圈头村"音乐会"考察》,北京:中央音乐学院出版社。

2007,《西方民族音乐学的理论与方法》(编译),北京:中央音乐学院出版社。

张君仁

2004,《花儿王朱仲禄——人类学情境中的民间歌手》,兰州:敦煌文艺出版社。

张振涛

2002,《冀中乡村礼俗中的鼓吹乐社——音乐会》,济南:山东文艺出版社。

周凯模

2000,《云南民族音乐论》,昆明:云南大学出版社。

三、译著类

(按作者中译姓名拼音排序)

[美]艾伦·帕·梅利亚姆

2010,《音乐人类学》,(穆谦译,陈铭道校),北京:人民音乐出版社。

[美]布鲁诺·内特尔

2011,《八城市音乐文化:传统与变迁》,(洛秦译),上海音乐学院出版社。

2011,《民族音乐学研究31个论题和概念》,(汤亚汀等译),上海音乐学院出版社。

[美]蒂莫西·赖斯

2011,《愿它充满你的心灵:体验保加利亚音乐》,(黄婉、吴艳、黄泉峰译),上海音乐学院出版社。

2011,《世纪之交的西方民族音乐学理论》,(张伯瑜等编译),上海音乐学院出版社。

[日]井口纯子

2003,《中国北方农村的口传文化——说唱的书、文本、表演》,(林琦、朱家骏译),厦门大学出版社。

[美]露丝·索莉主编

2011,《音乐学与差异——音乐研究的社会性别和性》,(谢锺浩译),上海音乐学院出版社。

[美]莫伊莎拉等

2011,《音乐和社会性别》,(谢锺浩译),上海音乐学院出版社。

[日]山口修

1999,《出自积淤的水中——以贝劳音乐文化为实例的音乐新论》,(纪太平、朱家骏、仲万美子、橘田勋译),北京:中国社会科学出版社。

[英]施祥生

2009,《沪剧:现代上海的传统戏曲》,(赵玥译),上海音乐学院出版社。

[美]斯蒂芬·布鲁姆,菲利普·V.伯尔曼,丹尼尔·M.纽曼编著

2009,《民族音乐学与现代音乐史》,(汤亚汀等译,汤亚汀校订),北京:人民音乐出版社。

[英]约翰·布莱金

2007,《人的音乐性》,(马英珺译,陈铭道校),北京:人民音乐出版社。

[美]约瑟夫·克尔曼

2008,《沉思音乐——挑战音乐学》,(朱丹丹、汤亚汀译,汤亚汀校订),北京:人民音乐出版社。